روائيون وتجارب

قراءات في أعمال

إبراهيم عبد المجيد، أحمد إبراهيم الفقيه، إلياس خوري
تركي الحمد، سلوى بكر، واسيني الأعرج، يوسف القعيد

تأليف

د. محمد عز الدين التازي

الكتاب: روائيون وتجارب

الكاتب: د. محمد عز الدين التازي

الطبعة: ٢٠١٨

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة
جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

APA

E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com

دار الكتب المصرية
فهرسة إثناء النشر

التازي ، د. محمد عز الدين
روائيون وتجارب / د. محمد عز الدين التازي
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
٢٣٢ ص، ١٨ سم.
الترقيم الدولى: ٧ – ٧٣٧ – ٤٤٦ – ٩٧٧ – ٩٧٨
أ – العنوان   رقم الإيداع : ١٣٧٣٨ / ٢٠١٨

روائيون وتجارب



مدخل

ترجع مناسبة هذا الكتاب إلى قراءة أعمال كتاب روائيين عرب، في مجموعها، أو ما يقترب من كونها مجموع أعمال تنتمي إلى كاتب روائي واحد.

قراءة من هذا النوع، لها ميزتها في تبديد بعض الانطباعات العابرة، والتي تصبح راسخة، من خلال قراءة عمل أو عملين للروائين، وإقامة تصور عنها، على جزئيته يصبح قابلاً للتعميم، ومن خلاله يتم الحكم عليها أو تصنيفها أو تقديم بعض الانطباعات عنها، وكأن الكتاب لا يتجاوزون أعمالهم بأعمال أخرى، ولا يقيمون المسافات بين تجربة وأخرى، ولا يخونون عملاً لهم بعمل آخر، خيانة أدبية تزيح عنه اشتغاله على موضوعة معينة، بالاشتغال على موضوعة أخرى. واشتغاله على بناء الأشكال والإستراتيجيات.

حتى وإن كانت ملامح الاشتغال على فضاء معين، أو موضوعة معينة، أو طريقة في إمداد المعنى الروائي بما يعبر عنه من أبنية لها طابع الشكل، أو كانت مغامرة الكتابة الروائية تقتضي في تجربتها بين عمل وآخر إمداد الجسور ونسج الخيوط المرئية أو اللا مرئية بينها، داخل أعمال روائي واحد، أو بين أعمال روائي وآخر، فإن ذلك يحتاج من القراءة إلى الكشف عن هذه الجسور والخيوط اللامرئية، التي تعبر عنها تناسلات المحكى ومستويات الخطاب وتجليات الأشكال، وهو ما يمكن أن يكشف عن

الخيوط السرية لما يمكن اعتباره مداراً تدور فيه الأعمال، أو عنصراً مهيمناً يهيمن عليها، أو موضوعة تتم تجليتها من زواياها ومكوناتها المتعددة، سواء أكانت أعمال روائي واحد أو أعمال روائيين تتقاطع تجاربهم في بؤرة من التقاطعات، على اختلاف مواد المحكي وطرائق السرد وتباين كتابة الفضاء.

إن قراءة مجموع أعمال كاتب روائي، أو ما وصل إليها على أنه مجموع أعمال، هي تجربة في القراءة، تساعد على استجلاء العوالم والكشف على الأبنية، وتقترب من تنويع الخطابات والأشكال، وتتلمس طرائق إضفاء سمات التجنس على الكتابة الروائية، وتنظر إلى التشخيص القائم على جعل الأحداث والشخصيات متملكة للمواقف والأصوات.

إن انتظام القراءة على هذا النحو وتملكها لخرائط الكتابة، وثوابتها ومتغيراتها، هو ما يساعد على الكشف عن الخواص الأدبية التي تميز تجربة الكاتب الروائي، سواء من خلال أعماله، أو مقارنته مع روائيين آخرين. لم تسع القراءة في هذا الكتاب، إلى تجاوز حدودها، ولتقارن بين الروائيين الحاضرة أعمالهم في هذا الكتاب، وبين روائيين آخرين، فذلك شأن قراءة أخرى.

كما هو حفيف الشجر، وانحدار الشلالات، والسير في مسالك المغارات، تأتي دفقات النصوص لتؤرق مضاجع كتابتها، وهم يسكبون ماء العين في ماء الكتابة، لذلك فأعمالهم الكاملة، أو شبه الكاملة، تستحق أن يخصص لها جهد القراءة، لاكتشاف تناسلاتها وتعبيراتها الجمالية والدلالية، وتنويعاتها على مستوى الشكل والخطاب، البانية لكتابة روائية

عربية لا تتنمط في نمط كتابي، لأنها انفجار تعبيري، جمالي ودلالي يتجه نحو الانفتاح على واقع أوسع من الواقع، والاشتغال على موضوعات تتجلى في أكثر من موضوع، والتوليد الحكائي، والدينامية. وكل ذلك من خلال عوالم روائية لها خصوصيتها في أعمال الكاتب الواحد، وخصوصيتها الأخرى، كما نفترض، بالمقارنة مع أعمال روائيين آخرين.

هذه الخصوصية، وطرائق تشكلها في النص الروائي، هو مدار اشتغال هذه القراءة، على أعمال كاملة أو شبه كاملة لبعض الروائيين العرب. ومن غير شك، فإن هذا المدار كان سوف يغتني ويتسع، بقراءة ما أنجزه روائيون عرب آخرون، لهم حضورهم البارز في تشكيل ملامح الكتابة الروائية العربية الجديدة، كعبد الرحمن منيف، صنع الله إبراهيم، جمال الغيطاني، إدوار الخراط، هاني الراهب، نبيل سليمان، عبد الرحمن مجيد الربيعي، إيميل حبيبي، صلاح الدين بوجاه، محمود طرشونة، عبد الكريم غلاب، الميلودي شغموم، ليلى العثمان، ليلى الأطرش، فوزية سالم الشويش، وروائيين آخرين ممن عبروا بالكتابة الروائية عن تحولات الذات والمجتمع، بتنويعات في الأشكال والخطابات. هو مشروع قراءة يقوم على إستراتيجية تشتغل على الكشف عن الخواص الأدبية، والثوابت والمتغيرات، في تجارب ومسارات هؤلاء الروائيين، وباختصار، فهذه القراءة تحفل بسؤال جوهري: ما الذي يتغير في نص روائي لآخر، لنفس الكاتب؟ كيف يتغير العالم، وكيف تتغير طرائق الكتابة عن متغيرات هذا العالم؟

يقرأ هذا الكتاب واحداً وخمسين (٥١) رواية عربية، لروائيين عرب، من مصر ولبنان والجزائر وليبيا والسعودية، ولم يكن هاجس القراءة هو

السياحة في كم روائي ولا تمثيل البلدان العربية من خلال كتاب الرواية المنتمين إلى جغرافيتها، بل كان دافع القراءة، كما سبقت الإشارة، هو الكشف عن طرائق الاشتغال الروائي، ومستويات التنويع في هذا الاشتغال، سيما أن بعض الروائيين الذين اشتغلت القراءة على متونهم قد نشروا أعمالهم الكاملة، كيوسف القعيد، وإبراهيم عبد المجيد الذي أسماها أعمالاً غير كاملة، وأن بعضهم الآخر قد أعاد نشر أعماله القديمة في نشر جديد، كما جاءتنا أعمال إلياس خوري في طبعتها الجديدة عن دار الآداب ببيروت، وأعمال واسيني الأعرج في طبعتها الجديدة عن منشورات الفضاء الحر. ولفت انتباهنا أن الروائي السعودي تركي الحمد قد اقتحم مجال كتابة رواية ثلاثية تعتمد في أجزائها الثلاثة، وكعناوين فرعية، على أسماء أحياء في مدينة الرياض، وأن الروائيين المحللة أعمالهم في هذا الكتاب قد حققوا حضوراً متميزاً على مستوى المداومة على الكتابة والنشر، وحيث نشرت الروائية المصرية سلوى بكر خمس روايات هي: مقام عطية، أرانب وصف البلبل، كوكو سودان كاباشي، البشموري، ونشر الروائي الجزائري واسيني الأعرج إحدى عشرة رواية هي: أحلام مريم الوديعة، أو مصرع أحلام مريم الوديعة، بحسب التغير في العنوان من طبعة إلى أخرى. ضمير الغائب، ذاكرة الماء، نوار اللوز، شرفات بحر الشمال، وقع الأحذية الخشنة، حارسة الظلال، سيدة المقام، فاجعة الليل السابعة بعد الألف، رمل الماية، الجزء الأول والثاني، المخطوطة الشرقية.

كما كما نشر إلياس خوري تسع روايات هي: عن علاقات الدائرة، أبواب المدينة، رائحة الصابون، الوجوه البيضاء، رحلة غاندي الصغير،

مملكة الغرباء، مجمع الأسرار، يالو، باب الشمس. ونشر أحمد إبراهيم الفقية أربع روايات هي: حقول الرماد، فئران بلا جحور، سأهبك مدينة أخرى، نفق تضيئه امرأة واحدة. ونشر إبراهيم عبد المجيد تسع روايات هي: قناديل البحر، بيت الياسمين، الصياد واليمام، ليلة العشق والدم، المسافات، البلدة الأخرى، لا أحد ينام في الإسكندرية، برج العذراء، طيور العنبر، كما نشر تركي الحمد خمس روايات هي: "أطياف الظهيرة المهجورة" (رواية ثلاثية تتألف من: العدامة، الشميسي، الكراكيب)، شرق الوادي، جرح الذاكرة. ونشر يوسف القعيد ثمان روايات هي: الحداد، أخبار عزبة المنيسي، البيات الشتوي، يحدث في مصر الآن، الحرب في بر مصر، وجع البعاد، القلوب البيضاء، بلد المحبوب.

يعني ذلك أن القراءة توجد أمام تجارب روائية متنوعة بتنويعات خطابها الروائي واشتغاله على التشخيص الذي يحول الأفكار والمفاهيم والرؤى إلى محكيات وتفاصيل. ويعني ذلك أيضاً، أن قراءة كهذه، توجد عند حد المغامرة، مغامرة الكشف عن أواليات الكتابة الروائية في أعمال هؤلاء الكتاب، والبحث في النواظم وقوانين الاشتغال، وهي حقاً، مغامرة لا تخلو من لذة، ومن معايشة حميمة لهذه التجارب.



الذات ومجتمع الذات في روايات واسيني الأعرج

الروائي والناقد في بعد واحد:

يمتاز الكاتب الجزائري واسيني الأعرج بجملة من الأوصاف الأدبية، من أهمها أنه يجمع بين الكتابة الروائية التي تعتمد على التخييل الإبداعي للعوالم، والكتابة النقدية التي تعتمد على القراءة الواصفة والتأويل وهرمينوطيقا النصوص. ففي هذين البعدين من الاشتغال نلتقي مع جنون الإبداع في أعماله المكتوبة، وأعني فورة إبداعية سردية يتداخل فيها حد الذات بما هي تجارب وأفكار حول العالم، وحد العالم بما هو وعي جمعي يرجع إلى مرجعيات وثقافات وأفكار. وأما في دراساته المتميزة بالرصانة الأكاديمية والمنهجية العلمية فنحن نلتقي مع باحث أكاديمي يتجرد عن ذاته ليقترب من الدرس النظري والتحليلي للنصوص السردية التي اشتغل عليها. لا تتمزق الغشاوة بين هذين البعدين، رغم ما يمكن أن يكون بينهما من تباعد ومسافة وتلاق على مستوى الأطر المرجعية التي توجه كتابة الإبداع السردي والأطر النظرية التي توجه كتابة النقد الروائي. الواحد منهما يستفيد من الآخر، من غير مماحكة أو قصدية تحولان الإبداع إلى تجارب ميتة والنقد إلى تطبيق آلي لنظريات على نصوص لم تنبع من نفس الفضاء الإبستيمولوجي الذي أنتج تلك النظريات. يعني ذلك أن المرء حينما يجد نفسه مبدعاً في السرد الروائي وباحثاً أكاديمياً في نفس المجال، فهو لا يسعى إلى التنظير لتجربته كما

هو الشأن في الحوارات والشهادات والكتب المخصصة لهذه التجربة، بل إنه يقوم بعمل شاق لكونه يوفق بين أناه الإبداعية بما هي فوضى منظمة في الإبداع وبين استيعاب للتنظيرات ومرجعياتها والمفاهيم والمصطلحات وسياقاتها وهجرتها من لغة إلى أخرى وإقامة الأود بما يجب من المرونة بين نص أنتجته ثقافة وما أمكن غير التنظير له من تنظيرات ثقافة أخرى وتحليله بآليات تعود إلى أجهزة وأطر لها مرجعيتها في ثقافة أخرى أيضاً. هنا يختلف الناقد الذي يشتغل على النصوص عن المبدع الناقد الذي يكتب نصوصه ويشتغل على نصوص أخرى.

والاختلاف يكمن في أن الأول يكون محصلته المعرفة والنقدية من حساسية إبداعية جمالية ومن موقف اجتماعي ونظرة إلى العالم منها يستقي منهجيته في الدراسة والبحث والتحليل، بينما يمارس ثانيهما نفس الاشتغال، عندما يكون ممارساً للنقد، ولكنه يمارس اشتغالاً آخر عندما يكون مبدعاً. يتحرر كثير من الروائيين المغاربيين من هذا الازدواج في الممارسة، وهو أمر لا يعني أنهم لا يتوفرون على وجهة نظر في الإبداع، كما لا يعني أنهم لا يضمرون أفكاراً نقدية هي جزء من محصلتهم الثقافية وذاكرة النصوص التي كونت هذه المحصلة. لكن وضعية واسيني الأعرج، كمبدع في كتابة الرواية، وكجامعي أكاديمي باحث، تجعله يلتقي في هذه الوضعية مع روائيين من المغرب، كأحمد المديني والميلودي شغموم، ومع مواطنيه من الجزائر، كعبد المالك مرتاض، ومع روائيين من تونس كصلاح الدين بوجاه ومحمود طرشونة، والأسماء للتمثيل لا للحصر.

ظاهرة يمكن أن نجد لها نظائر في المشرق، لكنها في مغربنا العربي تنبدي بصورة تثير الانتباه. معلوم أن مدرس الرواية والباحث في الرواية ليس روائياً، كما أن مدرس النقد في الجامعة لا يكون ناقداً إلا بقدر ما تكون له مستويات من الاشتغال النقدي تخرج من الجامعة إلى محيط الأدب والثقافة ومجالات النشر، من أجل ترسيخ قيم نقدية حوارية تؤسس لتلقي الحساسيات الإبداعية الجديدة على ما تستفيد منه من تنظيرات ومرجعيات.

في هذا المنحى يعد واسيني الأعرج، الروائي والباحث الأكاديمي، جذوة مشتغلة قوامها ذات حساسة تمارس التعبير عن الوجود، وذات أخرى تراقب الوجود وهو يتشكل في أعمال سردية لكتاب آخرين.

كم وكيف:

تميز آخر يتميز به الروائي الجزائري واسيني الأعرج، وهو مثابرته الدؤوب موضوعاتها وأشكالها التعبيرية، وتتغاير موادها الحكائية لتلتقي في نسيج عام يمكن أن تحضر فيه الذات كما يحضر مجتمع الذات، وتوسيع قاعدة هذا المجتمع لتشمل امتداداته في الذاكرة العربية والإنسانية، بقلق روائي عميق، وخصوبة في توليد التفاصيل والمحكيات، وجرأة على افتضاض بكارة الأشياء وتلوينات وتنويعات على مستوى اشتغال الشكل الروائي.

هنا يطرح سؤال نقدي عميق حول ما يمكن أن تقدمه تحليلات الأعمال المفردة لكاتب له كم هائل من الأعمال، وكيف يمكن لدراسة أخرى تشمل كل أعماله أن تستوعب مدخرات أعماله وكليتها في تأسيس نظرة للعالم والوجود، ومدى قيام الأعمال في كمها على تقاطعات نصية، وتكرارات ملحة، وطرائق مجددة في التعبير والمغامرة التي تسير في اتجاه توسيع عوالم المحكي وبما تشمله هذه العوالم من مراودة لأشكال بنائية جديدة لا تميلها مجرد مغامرة الشكل بل تصنعها طبيعة تلك العوالم.

لا يمكن الاقتراب من الجواب عن هذا السؤال، إلا بمرافقة حميمة، تلذذية، تنتقل القراءة من نص روائي إلى نص آخر وهي تحمل أسئلتها من هذا إلى ذاك، وإلى الآخر. أسئلة تتعلق أولاً بالمسار التكوني لنصوص تتوالد من بعضها، مع الاستقلال الممكن والمرجح لهذا التوالد، وحيث ينطبع كل نص بتجربة خاصة، ولغة خاصة، وتعبير خاص، وشخوص وفضاءات تُجدد طبيعة وجودها الفارقة حتى مع تواتر مدونة سردية هي التي نسميها جماع النصوص مع ما يقع بينها من اختلاف في الشخصيات والفضاءات والبعد الاجتماعي وتغاير النظرة إلى الوجود.

كما هو الشأن في قراءة أعمال الفلاسفة والمؤرخين يمكن أن نقرأ أعمال الروائيين على أساس أنها تحمل في عمقها أنساقاً معرفية ووظائف تشكلية بماهية المجتمع والكون. قراءة لا تلغي الأعمال المفردة ولكنها تبني على أساسها فهمها الخاص للقيم التعبيرية والجمالية، وهي تسعى

إلى الكشف عن الثواب والمتغيرات في كلية التجربة، أو في معظم النصوص الروائية على الأقل.

ولعل هذه القراءة، تغامر بمحاولة استجلاء المؤتلف والمختلف في الأعمال الروائية التي كتبها واسيني الأعرج، كواحد من الجيل الطلائعي في الجزائر، الذي خرج بالكتابة الروائية من نفق تصوير المرحلة الاستعمارية وأشكال المقاومة كما صورها جيل الكتاب الجزائريين الرواد، ليقرأ الحاضر الجزائري روائياً، وليكتبه بقلق الذات وقلق مجتمع الذات.

الروايات الأحد عشر، التي تنصب عليها هذه القراءة، هي:

– فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، رمل الماية، الجزء الأول والثاني، ثم المخطوطة الشرقية، التي استمرار ضمني للفاجعة، مما يؤهل هذه الأعمال الثلاثة لأن تكون ثلاثية روائية.

– أحلام مريم الوديعة، أو مصرع أحلام مريم الوديعة، بحسب التغير في العنوان من طبعة إلى أخرى.

– ضمير الغائب.

– ذاكرة الماء.

– نوار اللوز.

– شرفات بحر الشمال.

- وقع الأحذية الخشنة.

- حارسة الظلال.

- سيدة المقام.

وللأسف، فإننا لم نتمكن من أن ندرج في لائحة هذه المقروءات الروائية لما أنجزه الكاتب الجزائري واسيني الأعرج، عملين له لم نتمكن من قراءتهما، وقد أشار إليهما في لائحة أعماله، وهما: "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر"، و "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش"، وهما على ما يبدو من تاريخ نشرهما من البدايات التي دشن بها الكاتب مشروعه الروائي.

إن هذا الكم الروائي يؤشر على مواظبة واسيني الأعرج على الكتابة الروائية وحضوره من خلالها بما يجعل من هذا الحضور رهاناً على حياة أخرى يعيشها الكاتب في زخم أعماله وطاقاته التخييلية التي تبدو أوسع بكثير مما يعيشه الكاتب.

أما القراءة لهذا الكم من الأعمال فهدفها هو الكشف عن الثوابت والمتغيرات، وعن أولياتها السردية وخطاباتها وتشكيلها للعوالم، بما يحرك بوصلة القراءة، بحثاً عن نسق كتابي شامل يجمع – رغم التباين – بين ما يمكن أن نسميه تجربة للكتابة، ناظمة للمشاغل وأنواع الاشتغال، بما هي تباين يشكل كلية على مستوى الرؤية للكتابة وللعالم.

كم من الأعمال، لم نقرأه مرتباً بحسب سنوات صدوره، ومع ذلك فلهذه القراءة فائدة كبيرة في فهم تمثل الكاتب للاشتغال على كتابة الرواية، سواء من حيث بناء الموضوعات أو من حيث خلق الأشكال.

من غير شك فإن أعمال الكاتب من خلال تلاحقها في الزمن، زمن معيش الكاتب وزمن الكتابة، وهما ينصهران معاً، تبرهن على تحول في الوعي بماهية الكتابة وبإستراتيجياتها الشكلية وباحتفائها بالمضامين. ورغم هذا يمكن لقراءة تسترجع المقروء من أعمال الكاتب أن تقوم بإدراك لهذه المسألة، لا يروم التصنيف أو التحقيب أو النمذجة، وإنما يطمح إلى القبض على مسارات الكتابة وتحولاتها، من حيث الوعي بالكتابة وبالعالم.

تحول هام عرفته الكتابة الروائية، لدى كاتب دائب على الحضور، مراهن على التعلم من الكتابة نفسها لكتابة ما يفترض فيه أنه قد تجاوز أخطاء البدايات، وأخطاء التجربة، ومن حيث إن مسار الكتابة التجريبية التي يراهن عليها واسيني الأعرج هو مسار الأخطاء لا مسار التصحيح. أعني، أنه يتعلم من الكتابة كيف يوسع من قاعدة التفاصيل، والشخصيات، وأنماط الوعي بالعالم، وكيف يشكل نصاً لا يشبه ما كان قد كتبه هو نفسه في السابق أو سبقه إلى كتابته آخرون، وإلا لما كان قد كتبه هو نفسه في السابق أو سبقه إلى كتابته آخرون، وإلا لما كان قد وصل بتجربته إلى قمتها في ثلاثيته "فاجعة الليلة السابعة"، بجزئيها، وما نراه يلحق بها وهو روايته: "المخطوطة الشرقية" كذروة إبداعية تخلص

فيها الكاتب من موضوعة الفوبيا الإرهابية التي تعرض لها الكثير من أبطال رواياتها، ومن موضوعات الذات، كمحنة الفرد مع الزواج، وقضايا الجسد، ومسألة الحرية في مجتمع له قيمه التي تتعارض مع الحرية الفرجية، وذلك لتذهب "الثلاثية" في بناء عوالم تخيل على تاريخ الموريسكيين، وتحولات المعيش من غرناطة الملاذ إلى المنفى المآل، وبينهما رحلة شاقة تصفها الرواية بتفان حكائي سردي يجلب انتباه القارئ إلى قوة التخييل، وحيث يبدو العالم الروائي على اتساعه ومعاناة شخصياتها عالماً لرواية لا يضرب في التاريخ بقدر ما يحييه ليجعل منه معاناة حقيقية للبشير الموريسكي، والتي هي معاناة رمزية تعني كل من هب في المنافي بعد أن عاش محاكم التفتيش.

يصل واسيني الأعرج إلى كتابة عمله الهام هذا، بعد تجربة في الكتابة الروائية، هي التي فتحت أفق الكاتب وأفق كتابته الروائية على هذا المستوى من التنويع والتحولات، وإغناء الكتابة بضروب من اليومي والمحلوم به وتداخل الاجتماعي مع التاريخي وحلول التخييلي في المسافة التي تكسر الفارق بين اليومي والأسطوري.

نلاحظ أن الكتابة الرواية تأخذ مفهوم الاشتغال لدى واسيني الأعرج، أي أنها لا تقوم على المحكي وحده، كأحداث وتفاصيل لمعيش الشخصيات ولأنماط وعيها بالعالم، بل إنها كاشتغال على الكتابة الروائية، تبني عوالمها من تلاقح هام، وظيفي، بين المتخيل الحكائي السردي وبين كل ما يثقف النص الروائي ويوسع من قاعدته المعرفية

والثقافية، ويبني عالمه من حيث تتعدد فيه المعاني والمواقف والأفكار والرؤيات. وبالفعل، ففي تجربة واسيني الأعرج الروائية، ما كان سوف يهددها بالفقر الفني والأدبي، لو أنها قد انغقلت على ذات السارد البطل المحدودة النظر إلى معيش يكاد مبتذلاًن وحتى إلى معيش يكاذ مبتذلاً، وحتى إلى بطل متمرد على ذلك المبتذل، لكن اختراق تجربة واسيني الأعرج في الكتابة الروائية للابتذال، سواء من خلال تنويع مقامات البطل الفردي وهو يواجه العاصفة، أو من خلال استيحاء الرواية للتراث السردي العربي وتوظيفه، أو من خلال تثقيف النص الروائي بتجارب المفكرين والكتاب العرب والعالميين، وجعلها تجارب مسردة ومُتأملة في آن، وجعلها أيضاً، استشفافاً لعمق إنساني جميل ينقذ البطل من فردانيته ليتجه بها نحو التقاء لتجربة الفرد في زمنه ومكانه التاريخيين مع تجربة الكوني، أو من خلال جعل الكتابة الروائية مراهنة على بحث في الأشكال، وحيث لا شكل للرواية إلا ما تمنحها إياه الكتابة بالتشكيل اللغوي، وحيث تقترب لغة السردي من اللغة الشعرية في الكثير من تجلياتها في نصوص الكاتب، واقترابها من لغة اليومي ومن التعبير الفرنسي في بعض الحوارات، أو من خلال التركيب، والملاعبات السردية للمحكي، ومكاشفة الرواية لقارئها بمستويات من الواقع والتخييل.

أغلب روايات واسيني الأعرج تحمل عنوانين: عنواناً أساساً وعنواناً فرعياً، وكأنها لا تقنع بعنوان واحد. قراءة العنوانين على ما تشعه مفرداتهما من محمول دلالي قد تجعل القارئ يميل إلى أحد العنوانين، لا

باعتباره يلخص الرواية، ولكن لأنه يشرق فيها، أو يجليها بتجليه، أو يحير القارئ في ركوب قراءتها وكأنه يركب السفين نحو بحر مظلم عات. وهي حيرة الكاتب أمام مشكلة العنوان، فرواياته لا يمكن أن تكون غير مسماة، وهي مسماة بعنوانين، دليلاً على عمق المشكلة التي يستشعرها الكاتب وهو لا ينطلق من عنوان ليكتب روايته، وإنما ينطلق من الحالة التحفيزية على الكتابة التي تبقى في حاجة إلى أن تسمي النص بعد اكتماله. قلق أدبي تعبر عنه هذه الحالة، كما تعبر عنه المضامين والأشكال الروائية التي أنتجها واسيني الأعرج.

وثمة ملاحظة أخرى هي التي تتعلق باستعمال الكاتب للغة الفرنسية في الكثير من حوارات رواياته. إنه يسمح لنفسه، وفي لحظة الكتابة، بأن يجعل شخصياته تفكر باللغة الفرنسية، لتظهر على مساحة النص الروائي، وفي جل نصوص واسيني، هذه التلوينات اللغوية الفرنسية التي تغير من صورة الحرفية النصية ومن لغة النص، في جنوح خاص نحو تكسير التعبير بالعربية بالتعبير بالفرنسية. أمثلة كثيرة شاهدة على ذلك، ومن معظم روايات واسيني الأعرج. وهو يقبل على ترجمتها للقارئ بالعربية في هوامش، كما فعل في روايته (وقع الأحذية الخشنة). لماذا؟ هل هو خرق لغوي يخرق العربية بالفرنسية، كما يخرق الكاتب لغة السرد المباشرة بشذرات شعرية ترقى بالتأمل الإنساني لدى أبطاله إلى حالة من الكثافة اللغوية التي تحاول أن تجعل من اللغة قبضاً شعرياً على العالم؟ ربما.

حضور "مريم" في عدة أعمال، كحالة من التكرار الملح يستدعي سؤالاً حول الدلالة الفنية والجمالية لحضور "مريم" سواء في عنوان إحدى الروايات (أحلام مريم الوديعة)، أو في ثنايا الكثير من الروايات، وحيث تتعدد اللحظات والمواقف التي تحضر فيها "مريم"، إما كشخصية فاعلة في الأحداث، أو كشخصية مستعادة من ذاكرة البطل الروائي. في رواية "ضمير الغائب" على سبيل المثال، تحضر مريم التي ماتت في حادثة سيارة (راجع ص ١٢ من الرواية)، وفي رواية "سيدة المقام" تحضر مريم المغتالة من طرف قوى الظلام برصاصة أصابت رأسها. حالات متعددة لمريم تحضر في روايات واسيني الأعرج، وهي تحتاج إلى قراءة خاصة للكشف عن القوى المتسلطة على كتابات واسيني الأعرج الروائية، والتي اسمها "مريم"، أو هي بحال من الأحوال، تكرار ملح يشكل أسطورة الكتابة لدى هذا الروائي.

تجربة لها غناها على مستوى التنويع في المضامين والأشكال، وما التراكم الذي حققته سوى وسيلة لهذا التنويع في عوالم الرواية واقترابها من الواقع كما هي تقترب من التخييل.

فاجعة الليلة السابعة بعد الألف / رمل الماية،

الجزء الأول والجزء الثاني

(المؤسسة الوطنية للكتاب / لافوميك / دار الاجتهاد، الجزائر، ط١، ١٩٩٣)

تتكون الرواية من ستة عشر فصلاً، وكلها تدور في عالم من المحكيات المتقاطعة والتي يتم التناوب السردي في تقديمها. محكيات تنبع من التراث بكل مستوياته وتلويناته، فهي تلجأ إلى عالم ألف ليلة وليلة لتستمد منه شخصية شهريار ودنيا زاد التي تنتظر من أختها شهرزاد أن تبوح بما هو خفي في صدرها من حكايات. وهذه الحكاية المستمدة من عالم ألف ليلة وليلة، هي التي تحضر في بداية الرواية، ثم تحضر بعد ظهور حكايات أخرى لكي تقوم بنوع من القطع لمسارها وإتاحة المناسبة لظهور حكاية أخرى. ثمة حكاية أساس هي حكاية "البشير" الموريسكي، آخر الموريكيين الذين قرروا مغادرة غرناطة بسبب محاكم التفتيش والمحارق وأنواع التنكيل التي تعرضوا لها. تحضر حكاية الفيلسوف الأندلسي ابن رشد ومعاناته، ويحضر معاوية وعبد الرحمن المجذوب وسيدنا الخضر وحسين مروة ومهدي عامل، إما كشخصيات فاعلة أو كإشارات تأتي على ألسنة الشخصيات الروائية، مما يعني أن الرواية تتحرر من التطور الزمني الذي تشتغل عليه الرواية التقليدية، ذلك أن "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، تستحضر الكهف وأهله وهم يغادرونه بعد ثلاثة قرون ليجدوا أن الزمن قد تغير، وبتوظيف حكاية أهل الكهف

تتجول الرواية في الأزمنة، بالرغم من أن شخصيتها الأساسية هي "البشير" الموريسكي الأخير، وزمنها هو زمن هروبه من غرناطة.

تعمل إذن، حكاية شهريار مع دنيا زاد على تعطيل حكاية من حكايات الرواية والعمل على استئناف أخرى، وهو ما نلاحظ واحداً من أمثلته عندما تسير أحداث الرواية في اتجاه العلاقة بين البشير وماريانة وبيع غرناظة أو مقاومتها واستسلامها حتى تتدخل حكاية دنيا زاد على النحو التالي: "تقول دنيا زاد للملك الهمام شهريار ابن المقتدر حاكم جملكية نوميدا ما حدث يا سيدي بعد ذلك هو أن الراعي بدأ يتمرغ عند أقدامه كالشاة ويصرخ بأعلى صوته، هو أنت يا سيد الأقوام كلها هذه علامات مجيئك في هذا العصر المتأخر، وحق سيدنا الخضر ..." (الرواية ص ٦٠)، ثم تستأنف حكاية رحيل البشير وما سمعه عن "نوميدا" التي يتجه نحوه من غير أن يعرف أين تقع ولا متى شيدت. هكذا تتقاطع الحكايات في الرواية، وتتداخل، وتتناسل من بعضها، وهو ما يساهم في تكسير خطية الزمن بالنسبة لرحيل البشير عن غرناطة، ويغني الرواية بكل ما يوسع من قاعدة أحداثها وما يمنحها أبعاداً ودلالات متعددة ومتنوعة.

تقع أحداث الرواية المتعلقة برحيل البشر عن غرناطة بعد سقوطها في يد القشتالين، لكن الرواية تقدم العديد من الإشارات التي تحيل على عصرنا، منها قول دنيا زاد عن فاطمة العرة: "وأقسمت في تلك الليلة برأسه الذي لا تلمسه نار جهنم أنها عرفت السر الذي كان يحمله

الموريسكي في قلبه المتعب منذ أن رأته في المواجهة التلفزيونية الأولى والأخيرة ...." (الرواية ص ٧). وتتوالى الإشارات على صفحات الرواية، فنقرأ في ص ٨٧: "مر على ذلك زمن بعيد جداً، عندما كانت الطائرات المروحية تملأ الدنيا رعباً". وفي ص ٢٥٣: "زادت دوريات الشرطة والدرك الوطني على غير العادة. من حين لآخر تظهر سيارة عسكرية محملة بشباب الخدمة الوطنية". فحضور التلفزيون والطائرات المروحية والسيارات العسكرية، وغيرها في نماذج أخرى تحضر في سياق أحداث الرواية، يعني أن الأحداث تتجول بحرية في الزمن، لا ينظم اقترابها من هذا الزمن أو ذاك إلا تدخل "نيا زاد"، وعودة الأحداث إلى رحيل البشير عن غرناطة.

إضافة إلى القناع التراثي إلى تتقنع به كثير من أحداث الرواية وشخصياتها، فهي رواية متشابكة الأحداث والأزمنة، تفعل فيها شخصيات متعددة ومتنوعة، سواء في معاناتها للمحن أو في انتمائها إلى أزمنة تاريخية متباينة، لكنها ومع ذلك التشابك محكمة البناء، ومن حيث هو بناء ينسج العلاقات بين الأحداث والشخصيات من خيوط لا مرئية على القارئ أن يراها.

والرواية أيضاً، بقدر ما تتميز بغرائبية بعض أحداثها والأفعال التي تقوم بها الشخصيات، فهي تُنْشِئُ من المجهول مدينة اسمها "نوميدا – أمدوكال"، تشير إليها وإلى الأحداث التي وقعت أو تقع فيها، ربما من

أن تعويض مكان التيه الذي تضرب فيه الشخصيات بمكان للإقامة، له طابع الاستقرار حتى والشخصيات لا تستقر فيه.

كما أن الرواية تتميز بلغتها الشعرية اللافتة للنظر في الكثير من لحظات الوصف أو السرد، وفي المقطع الموالي ما يصور رحيل البشير في البحر وهو راحل عن غرناطة يستحضر ماريانة في لحظة تماهيها مع البحر، بلغة فاتنة تعتمد على الإيحاء والتكثيف: "كانت عيوني مثبتة على الرحلة والبحر وعيون ماريانة، عليك أيتها المرأة البحر تسمى، منك سرق أجمل لون وأروع جوهرة، من عينيك صنع موجه من وجهك الغجري سرق هدوءه وعنفوانه" (الرواية ص ٧٧).

المخطوطة الشرقية

(دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط ١، ٢٠٠٢)

تفاجئنا هذه الرواية في مفتتحها بأمرين: الأول وهو جعل "اندثار وميدا – أمدوكال "عنواناً لقسمها الأول، وحيث كنا قد التقينا مع هذه المدينة في رواية "رمل المابة"؛ والثاني أن هامشاً في الصفحة السابعة يشرح للقارئ أن "نوميدا – أمدوكال" "هو اسم المدينة في رواية (رمل المابة) – فاجعة الليلة السابعة بعد الألف. و "المخطوطة الشرقية" استمرار لليلة نفسها. يعني ذلك أن الرواية السالفة تطرح إشكالية النص الروائي المفتوح، أي النص الذي لا تنتهي أحداثه بنهاية تقليدية حاسمة،

فالنهاية مفتوحة على الاحتمالات، وهي احتمالات قد تسير في اتجاه أن يتناسل من النص نص آخر، هو استمرار له، حتى وإن كان ليس تتمة له، ولا وضعاً لنقطة النهاية. يفرض علينا الهامش المذكور أن نلتفت إلى حضور "نوميدا – أمدوكال" مرة أخرى في "المخطوطة الشرقية"، كما يفرض علينا أن نبحث في طرائق إعادة إنتاج النص السابق في هذا النص، وما معنى الاستمرار، هل هو تلاحق وتدرج في الأحداث، أم هو استمرار في حضور الشخصيات والفضاءات وليس استمراراً في تتابع الأحداث.

إذا كانت "المخطوطة الشرقية" تتمحور حول شخصية "الأمير نوح ولد الملياني"، الذي يعاني من هوس الرغبة في الحكم ولو ليوم واحد، فإنها لا تنسى أن تستحضر الشخصيات الأخرى التي كانت حاضرة في الرواية السابقة، وأن تجعلها فاعلة في الأحداث، فنجد أن حضور جحيم الليلة السابعة بعد الألف (الرواية ص ١٥ و ٣٧)، وحضور شهريار وزوجته دنيا زاد (الرواية ص ٣٥)، وسيدي عبد الرحمن المجذوب، وهو بطبيعة الحال غير عبد الرحمن الكواكبي وعبد الرحمن بن خلدون اللذين تشير إليهما الرواية، وكذلك حضور البشير الموريسكي في عدة مواقف ولحظات من الرواية (الرواية ص ٤٤، ٥١)، (وما أرقام الصفحات المشار إليها إلا للتمثيل، بينما يمتد هذا الحضور في العديد من الأمثلة)، فضلاً عن حضور المدينة الفضاء نوميدا – أمدوكال. شبكة من الوشائج والعلاقات هي التي تجعل من الرواية الثانية امتداداً للرواية الثانية، من حيث توسيع عالمها بعالم جديد ومد أحداثها بأحداث جديدة

إلى جانب حضور شخصيات لم تكن حاضرة في النص السابق، فهو امتداد على هذا النحو، وليس امتداداً بمعنى تنامي الأحداث وتطور المواقف.

في "المخطوطة الشرقية" نتعرف على شخصية "الأمير نوح ولد الملياني" وصراعه مع الأوراق، فهو ينشر بيانات وهو يخاف من الأوراق المكتوبة بالخط المغربي: "هذه الأوراق تهددني في استرداد حقي الضائع الذي سرق مني منذ خمسين سنة. يحب أن أحكم ولو يوماً واحداً ولو على الخراب والرماد، قبل فوات الأوان وقبل أن تذهب الأوراق نحو رجل يتربص بي الشرور ويسرق مني انتظاري وصباحاتي وأحلامي" (الرواية ص ١٤). ومع تطور الأحداث في الرواية نجد أن الصراع بين الأمير وبين أعدائه هو أيضاً صراع بين الأوراق وبين البيانات: "لكن الجديد في الأمر هو أن الوريقات المدونة بخط مغربي، بدأت تملأ الساحل المهجور. زاد يقين الصيادين أن النص المنتظر صار قريباً من قلوبهم ومن عيونهم. كانوا في البداية يتقاتلون من أجل الحصول على بياناتي، لكن الآن تغير كل شيء" (الرواية ص ٢٨)، وهو الصراع الذي يصل إلى ذروته عند الأمير نوح: "الأوراق المغربية تسرق مني رمال أمادرور الزرقاء (حضرموت) بعنف شديد، هل يعقل؟ من أين لهم بهذه الورقة المسروقة من مخطوط نادر؟ هل أنا مخدوع بهذا الشكل الأكثر انحطاطاً وسفالة؟ كل البيانات، هي صورة مكرورة لصفحة المخطوط الشرقي الضائع وسط هذا البحر المخيف ..." (الرواية ص ١٥٢). لكن تعالقا ضمنياً يحدث بين المخطوط وبين الأوراق التي كتبها عبد الرحمن، والتي تضفي عليها الرواية بعداً

أسطورياً، فهي توحي بأنها لعبد الرحمن، الشخصية الأسطورية التي تكتب الرواية سيرتها: "يقولون إن عبد الرحمن عاش أكثر من هذا كله وألَّفَ همه وأحزانه في تدوين نادر، من قرأه عرف السلطان والعمران" (الرواية ص ٢٨)، ورغم ولع الرواية باسم "عبد الرحمن" الذي تسمي به العديد من شخصياتها، وحيث يتمازج في تلك الشخصيات ما يجعل منها شخصيات تاريخية معروفة وما يجعل منها شخصيات متخيلة في آن، رغم ذلك، فإننا نكتشف في الصفحة ١٨٨ من الرواية كيف كانت تفكر في أسماء الشخصيات التي تحمل اسم عبد الرحمن، وما الذي يجمعها: "في الوسط، يتربع مكتب من الخشب الأمر القديم وضعت عليه مجموعة من المؤلفات والمخطوطات، القديم منها والحديث. قلبناها. ثم حاولت أن أقرأ عناوينها. كانت مرتبة بالشكل التالي الذي يوحي بأن إنساناً ما كان منكباً على مطالعتها:

- المقدمة لعبد الرحمن بن خلدون.
- طبائع الاستبداد لعبد الرحمن المجذوب.
- أمجاد الداخل لعبد الرحمن الداخل.
- مدن الملح لعبد الرحمن منيف.
- Demain reste toujours à faire لعبد الرحمن شرقو.
- السيف المكسور لعبد الرحمن الجيلي.

مصنفات، وأشعار رجال عديدين، ولكن عبد الرحمن واحد. كلهم تحكمهم صفة الانتفاضة ضد الملك والتخييم بعيداً عن السلطان".

وكما سبقت الإشارة، فالرواية تحيل على شبكة من العوالم والشخصيات التي تتحرك في عدة أزمنة، وحيث يتمازج الأسطوري مع التاريخي، والسياسي مع التخومي، والضارب في عتمات الرؤية مع الظاهر، وكلها سمات تمنح الرواية خصوصيتها في الكتابة الروائية، من حيث منحاها التجريبي، وخصوصيتها في رؤية العالم وفي بناء المعنى والدلالة.

أحلام مريم الوديعة / أو / مصرع أحلام مريم الوديعة

(منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط ٢ ، ٢٠٠١)

هما رواية واحدة يكتشف القارئ وهو يقارن بينهما معاً، أن يد المؤلف قد امتدت للكتابة الأولى، وهي الصادرة في بيروت عن دار الحداثة عام ١٩٨٤ بالمراجعة والتحوير والتعديل، وحذف جملة من المداخل التي كانت تتصدر الفصول المرقمة، والاستعاضة عن أرقام الفصول بعناوين لها، هي كالتالي: الشمس الملوثة، عيون الموتى، طواحين دون كيشوت، أحجار الوديان الزرقاء، أبجديات الكذب الأبيض، ظلال الحجر، خلوة الخائف، طفلة الحارات، لعنة المدينة، مسافات الضياع، طفولة متأخرة، ومسافات الموت. والرواية تقع في

٢٢١ صفحة من القطع الصغيرة، مما يجعل فصولها الاثني عشر فصولاً قصيرة.

يستعمل السارد ضمير المتكلم في سرد حكايته مع مريم ومع محيطه الاجتماعي من خلال والده الذي يستحضره وصديقه حميد الذي يرغب في زيارته وصديقه صالح الوراق الذي اعتقل وهو يبيع الكتب وتعرض لمحاكمة سياسية، والسرجان سفيان الجزويتي، ومع محيطه السياسي حيث يحضر الفضاء الطلابي وحملة الاعتقالات وانتشار أفكار الثورة وحصار السلطة لهذه الأفكار. حوار داخلي يستحضر من خلاله السارد الشخصيات والعوالم والأحداث، وكأنها قادمة من عالم الذاكرة.

ثمة قطبان أساسيان يتجاذبان الأحداث في الرواية، هما:

– علاقة السارد بمريم، في الكثير من مراحلها وأوجاعها ويقظاتها في الذاكرة، ولحظاتها الجنسية والعاطفية: "مسدت مريم على شعري وسط هذا النفيض من التشوه والخوف. شعرت بطعم الملوحة ينفذ إلى فمي. تلمست حرارة نهديها من جديد. صلابتهما عمقت الهوة التي تفصلني عن زوجها. كانت مثل حفرة نشفت وجفت وتحولت إلى فراغ بدون حد. يجب أن تعرف أن زوجها الأسبق هنا يحتل الأرض والسماء والهواء. المدينة ترتج تحت ذعر حقيبته اليدوية المملوءة بالطائرات الحربية وكاسحات الجليد، والدبابات. وجوده ليس نكتة. يقولون كذلك إنه يحمل منشاراً ومقلاة زيتها يغلي في أقصى الدرجات. يقسم أمام كل

من تصادفه عيناه أنه سيقلينا أحياء ويشوي أعضاءنا أمام الملأ. تعاودني كلماته الأخيرة مثل السيف" (الرواية ص ٣٥، ٥٤).

– علاقة السارد بالممارسة السياسية وشعوره بالقمع والإحباط نتيجة تعرض رفاقه للاستنطاق والمحاكمة. وبدءاً من حواراته مع السرجات حول الوطنية والوطن، وحتى آخر الرواية، فثمة حضور لوضع سياسي متأزم يعيشه البطل كما يعيشه الوطن كله.

– رواية تشهد على حياة بطلها، وهي حياة متراوحة بين الذات المتمثلة في العلاقة مع مريم، وبين القضية المتمثلة في الوطن.

ضمير الغائب

(منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط ٢، ٢٠٠١)

بطل الرواية هو "الحسين بن المهدي بن محمد"، صحفي بإحدى الجرائد، وهو يقدم نفسه في الرواية على النحو التالي: "اسمي الحسين. اسم أبي المهدي بن محمد أحد شهداء هذه البلاد التي احترق من أجلها لكنها نسيت عظامه مرمية في وحشية الأحراش والوديان. لم يسأل عنه حتى أقرب أصدقائه. طولي لا يتجاوز المترين، فيما أعتقد، لأني منذ أيام الدراسة الثانوية لم أقس قامتي. عيناي عشرة على عشرة مع احمرار خفيف في العين اليسرى بسبب الضغط الدموي. صحفي متواضع مكلف بالتحقيقات في إحدى الجرائد الوطنية التي بدأت تنهار كلية منذ عزل

طاقمها القديم (المدير ورئيس التحرير). ولا أخفيكم سراً إذا أكدت لكم قناعتي الخاصة حول كل ما أسمعه، ولدي ردود فعلي في كل ما يقع حولي. في أحيان كثيرة أركب رأسي مثل أمي عندما تكون متأكدة من شيء ويأتي من يناقشها في نقيضه" (الرواية ص ١٠، ١١). يستحضر الحسين مريم التي ماتت في حادثة سير عدة مرات، وهو يطلب من "بلقاسم" يتحفظ في الأمر ويقول إنه يحتاج إلى موافقة الدوائر العليا، ويصاب الحسين بخيبة أمل عندما يُعلن أن البلدية سوف تسمي أحد الشوارع باسم "المهدي بن محمد" الذي يعتبره السكان شهيداً، ثم ما يحدث هو أن الخطاط يكتب اسماً آخر على اللوحة هو اسم أحد أقرباء رئيس البلدية. يدخل الحسين في حوارات مع نفسه ومع الآخرين حول الذاكرة الوطنية ودم الشهداء الذي قدموه فداء للوطن، ومن حين لآخر تتكرر العبارة: خسارة الدم اللي ضاع".

يهيمن الموضوع السياسي على الرواية، وحيث. يصبح الحسين سائراً أيضاً في طريق الجنون.

تقدم الرواية رؤى الحسين العجيبة، ومنذ بدايتها، فهي تبني العالم النفسي للحسين من رؤاه الفوق واقعية، التي يقدم من خلالها مشاهد للتحول في الناس والأشياء:

- "قبل أن يتغير اسم المدينة والجريدة ووجوه الناس والأشكال الآدمية، كان قد نزل إلى قلب المدينة ملايين بل ملايير الزواحف التي

تشبه العلق. علق أسود مثل القطران. بعضهم يقول مثل الكسوف. تسلط على أوراق الجرائد فقضمها، وعلى الحيطان فخرمها، وعلى أفواه الناس فزمها، وعلى الوجوه المتعبة فحفرها واستقر بين تجاعيدها وقتاً طويلاً، وعلى الأرض فأفسد تربته ولم تنجب إلا اليباس: (الرواية ص ٧، ٨). وبالرغم من أن هذه الرؤية تتحقق في تقديم بعنوان: "فاتحة الراوي"، فإننا سوف نجد أن الراوي في الرواية يستعمل ضمير المتكلم، ويحمل نفس الرؤى العجيبة، منها مثلاً:

– "في المدينة الواسعة كان الناس والإذاعة والتلفزيون وباقي المؤسسات ينتظرون بداية الكسوف الذي يطمس عيون الأمكنة إلى أجل غير مسمى" (الرواية ص ١٣).

– "يحدث معي أحياناً وسط هذا الموت، أن أشعر بأني تحولت إلى ذبابة. مجرد ذبابة تحوم بلا رجاء، أحرقت أجنحتها وضاق تنفسها". (الرواية ص ١٤).

– "شاهدت بقايا الكلمات الجميلة تلفظ أنفاسها الأخيرة والأشجار تنتحر جماعات جماعات وتحرق أغصانها بنفسها. شاهدت الشمس تتفحم والعصافير تتحول إلى قطط والقطط إلى فئران والفئران إلى فيلة، والفيلة إلى غيلان، والغيلان إلى أشياء تشبه الخوف والغموض". (الرواية ص ١٥).

– "شعرت برائحة كبريتية تنبعث من فمه أو ربما من كل جسده. بدأ يتكور على نفسه حتى تحول إلى قنفد في ساحة ملأى بالحشائش والحشرات. بدا لي مثل عروس مصرية محنطة، من بقايا عرائس الفراعنة لا تتحرك من مكانها إلا لترمم ثم تعاد إلى تابوتها المتآكل الذي تنبعث منه روائح لفائف التحنيط". (الرواية ص ٢٢).

كل هذه المشاهد التي تقوم على التحول، أو المسخ، تكاد تقرب الرواية من عالم كافكاوي لولا استنادها إلى كثير من الأحداث الواقعية التي تؤشر على معيش بطلها، الصحفي المهزوم، الذي هزمه واقع الزيت السياسي، فانتهى إلى الجنون.

ذاكرة الماء

(منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط ١، ٢٠٠١)

تبدأ الرواية بمقدمة تشكل نوعاً من المدخل لقراءتها، وهي تخيل على معيش الكاتب في زمن المحنة الذي امتد بين سنتي **١٩٩٣** و **١٩٩٥**، وهو الزمن الذي كتب فيه هذا النص. والكاتب يعترف بأن النص جزء من ذاكرته أو من ذاكرة جيله "الذي ينقرض الآن داخل البشاعة والسرعة المذهلة والصمت المطبق، ذنبه الوحيد أنه تعلم، وتيقن أنه لا بديل عن النور سوى النور في زمن قاتم نزلت ظلمته على الصدور لتستأصل الذاكرة قبل أن تطمس العيون". وفي المقدمة نفسها يعترف

الكاتب: "داخل هذه الرحلة، رحلة القساوة الممتدة من ١٩٩٣ إلى ١٩٩٥ وأنا أكتب هذا النص فوجئت بميراث الكتابة التراجيدي: جنون يقارب الانتحار، مرض العيون والذاكرة، تساقط الشعر والخوف، خسران البيت والأرض والبلاد، والسرية والمنفى، معاودة الحياة من الصفر في سن الأربعين، والتهام كم لا يحد من الورق والأقلام... والحبر... وكثير من الخوف الذي لا يشبه الخوف".

معاناة عاشتها الكاتب قد توحي لنا خلال قراءة الرواية بمعاناة البطل، فهو يعاني الخوف والحصار الذي يضربه عليه القتلة في كل مكان. والبطل يعيش في مخبأ ليمارس الكتابة، إنه كاتب كمؤلف الرواية، يسرد الأحداث بضمير المتكلم الذي يُقرب العمل السردي التخييلي من أن يكون عملاً سير ذاتي. يقول: "عادة لا أكتب إلا عندما تجتاحني حالة ألم شفافة. عندما غادرت بيتي للمرة الأخيرة باتجاه هذا المخبأ لم آخذ معي شيئاً مهماً، سوى بعض الكتب، والأشرطة، ولوحة لسلفادور دالي، وهذه الكومة من الأوراق التي أخاف عليها من قساوة هذه المدينة". (الرواية ص ١٤). ونلاحظ من خلال هذا النص، ومن نص المقدمة، كيف يتماهى المؤلف مع بطله في وضعية واحدة هي الكتابة لمقاومة الموت والظلام. ترصد الرواية الحياة اليومية للبطل في المخبأ، وخارجه، كما أنها تكسر رتابة الأحداث التي تتلق بالمخبأ بانفتاحها على عدة عوالم منها طفولة البطل ومنها ما يعود إلى علاقته بالآخرين، أصدقائه، ومنهم محمد الذي يُدعى (جوني)، القادم من زمن الطفولة، والشاعر الفنان يوسف الذي اغتيل من قبل الأصوليين، الذي تزامن

اغتياله مع التهديدات التي تلقاها البطل بالقتل، وخاصة استعادة تفاصيل علاقته مع مريم، وولديه: ريما وياسين. تغلب الحوارات السياسية على الرواية:

- "غرقوا هم (المثقفون) في صراعات تافهة استهلكت كل طاقتهم.

- ولكنهم صمتوا على جرائم السلطة. عندما كان الحداثيون يمارسون حداثتهم في المكاتب والصالونات، يتقاتلون حول مسائل ثقافية لم تكن تعني الناس كثيراً (....) ما هي الحلول التي أوجدها النظام سوى رمي الناس إلى قرى أجدادهم وهم لا يعرفونها مطلقاً، فالذين عرفوها ماتوا.

- كل هذا يجب ألا يعمي أبصارنا. هذا النظام المتهالك هو الذي أنجب هذا الشكل المتهالك من التفكير.

- الدولة الإسلامية شكل متهالك، الله يسامحك.

- العالم ليس بهذه البساطة.

ثم يتدخل عمي إسماعيل كعادته للتفريق بيننا:

- وعلاش نعقد الوضع؟ المساجد مفتوحة لمن يريد الجنة، وجهنم مفتوحة لمن يريد اختيار قيامته. الباقي يتكفل به الله"(الروايةص ٦٩، ٧٠).

على أن كل برامج البطل اليومية تظل محفوفة بالخطر بسبب التهديدات التي يتلقاها، مما يعرقل حياته اليومية ويدفع به إلى أقصى تحوم العزلة والخوف والهلوسات ويقظة الذاكرة. بذلك تتراوح محكيات الرواية بين ما يقع في زمنها الحاضر وبين ما هو مستدعى من تجارب الماضي، لكن الرواية في عمقها لا تعالج قضية الفرد المضطهد بسبب أفكاره ومواقفه بقدر ما تعالج رجة سياسية كبرى عرفها المجتمع الجزائري، والرواية تتناول هذه الرجة من موقع ذات فردية تعيش تجربة الملاحقة والتهديد والحصار، ومع ذلك فهي تُوسع من هذه الوضعية الفردية لشمل مشكلة الحكم السياسي القائم على أساس ديني إسلامي، ومدى قدرته على تطويع المجتمع المدني، وحيث لا يتحقق لك إلا بالقتل والخراب.

نوار اللوز

(منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط ٢، ٢٠٠٢)

تحمل الرواية عنواناً ثانوياً هو: "تغريبه صالح بن عامر الزوفري"، والتغريبة تحيل على تغريبه بني هلال، فصالح شخصية متخيلة في الرواية، يعمل في تهريب البضائع من ألبسة وسجائر وزعفران، وهو على علاقة وهمية بزازية التي تعود إلى السيرة الشعبية التي هي سيرة بني هلال. وبالرغم من علاقته مع نساء كثيرات منهن نساء المبغى فهو لا يجب متعته إلا من "زازية"، وحيث تستدعي حضورها حضور "الزيناتي خليفة"

الذي "أغلق أبواب بلاد الغرب الأربعة قبل أن يموت"، ودياب الزغبي، والميسيردية، ولنجا، وفي مقابل هذه الشخصيات التي تعود إلى السيرة الشعبية، تحضر شخصيات أخرى متخيلة كجماد الزعيمي صانع صفائح الخيل والسبايسي ولد القائد البختاوي وعبد الله ولد يامنة الهجالة وعبد الكريم صاحب الطاكسي والحاجة طيطما صاحبة المبغى، وسيدي علي التوتاني الذي يمثل ضمير الشخصيات بما يقدمه من حكم وتوجيهات...

كيف تنظم الرواية العلاقة بين هذين النوعين من الشخصيات؟

من جهة سوف نلاحظ أن الرواية تمنح قبيلة أولاد عامر بعداً رمزياً، سواء بتجريدها من بعدها الواقعي، أو من خلال جعلها مكاناً عاشته عدة أزمنة، أو من حلال جعلها موضوعاً للحكاية: "يروي أيها السادة الطيبون، والعهدة علي سيدي علي التوتاني، أن قبيلة أولاد عامر كانت مركز المتاعب، ومصدر قوة الهلاليين. لكن الزمن القاسي دار عليها، فطحنها كما تطحن هذه الأريام قلوبنا وحواسنا التي ما تزال تشتغل. وحكي الكثير عن هذا التساقط الرخيص. قيل من بين ما قيل، عندما تنحني الرؤوس للقتلة، سيقوم رجل منا ويمشي واقفاً كأحطاب الزيتون. سينكسر ولكنه لن ينحني أبداً. سيعلونا الدود، وعيوننا مفتوحة، سننقرض، وسنضطر أن نجبر حكامنا على أن يقدموا لنا شهادات انقراض تسهل لنا عملية الخصب والزواج، علنا نتوصل إلى الحفاظ على السلالة التي ملأ ضجيجها الدنيا ذات زمن" (الرواية ص ١٣). كما أن الرواية تقيم نوعاً من المراوحة بين سرد سيرة قبيلة أولاد عامر وبين موقعة الأحداث في

المجتمع الحديث، وحيث يكزن حفيدها صالح الزوفري يجمل في دمه تاريخ القبيلة كما يعيش بدمه حياته في الحاضر، لتمارس الرواية نوعاً من الفضح لمظاهر الفساد في الواقع السياسي وفي العلاقة التي تربط بين المواطنين وبين المنتخبين: "حتى رئيس البلدية بودلخة يا صالح، وجد ذات يوم يعوم منتفخاً على سطح مياه الوادي، مطعوناً عشر طعنات قاتلة، وأقسم برأس عودي أن الذين وضعوه، وهو من السلالة التي تلاقحت مع سلالتنا، هم أنفسهم الذين حاربوه حتى الموت، حين بدأ يفلت بلزوجة من أكفهم. حين حاصروه، هددهم بإخراج ملف سرقة إسمنت المدارس وبناء الفيلات على حساب مال الدولة" (الرواية ص١٤).

تتماهى الشخصية الروائية المتخيلة (صالح) مع الشخصية التراثية (أبي زيد الهلالي)، عندما يحاول صالح أن يتحول إلى أبي زيد، وما المشترك بينهما سوى الخيبة والخسارات: "انقضى الزمن الذي كنت أحلم فيه بأن أتحول إلى أبي زيد الهلالي، حين حملت سيفاً عربياً مكسوراً، وركبت دابة جائعة وبدأت أدور في مكاني حتى أغمي علي. نحن في زمن صالح بن عمر الزوفري الذي لم يرث من قبيلته غير صياحات ودماء الفقراء، وانكسارات أشواقهم وطيبتهم الاستثنائية التي لا تفيد كثيراً والسيوف التي لا تعرف الأغماد" (الرواية ص ١٦).

المكان في الرواية ينتقل من القرية إلى الحي الشعبي بمدينة سيدي بلعباس، وحيث يسافر صالح بواسطة سيارة طاكسي يسوقها عبد الكريم. تبدو المدينة حاملة لوشم من تاريخها ومعاناتها هي الأخرى، كما

شخصيات الرواية، أو أن شخصية صالح هي التي ترى المدينة من خلال رؤيتها الخاصة: "ها هي ذي سيدي بلعباس بأحيائها الواسعة وشوارعها التي لا تحد ولا تنام. مدينة رحبة الصدر. قاومت في زمن ما جيوش الاحتلال واستنامت حتى أشيع عنها فيما بعد إنها تحولت إلى رماد عبثت به رياح الشتاء الباردة. في هذه الجهة، أشياء كثيرة تبدلت. أحياؤها الشعبية ما تزال بسيطة كما كانت منذ زمن بعيد ولكن الروائح صارت فيها حادة وكثيرة. حيطانها مخرمة، تتسلقها بعض الكتابات المعوجة التي تقول كل شيء ولا شيء" (الرواية ص ٨١).

وإذا كانت الرواية تبني من خلال شخصية صالح الزوفري عالماً واقعياً ينتمي إلى عصرنا فهي تستدعي من حين لآخر شخصيات السيرة الهلالية لتعقد بينها وبين شخصيات الرواية المتخيلة صلات متعددة، وخاصة من خلال صالح، مما يدعو القراءة إلى تأمل هذا الحوار الذي تعقده الرواية مع التراث الحكائي الشعبي، وهو التأمل الذي تنتج عنه أسئلة عديدة من بينها: أي توظيف للتراث في سياق الكتابة الروائية، وأي امتصاص للمحكيات والشخصيات المنتمية إلى التراث الحكائي الشعبي يقوم به نص روائي يروم أن يصنع حداثته من وراء ذلك؟ أي معنى يثوي في بناء نص روائي على نص ينتمي إلى التراث السردي العربي، وأي خرق يمكن أن تمارسه الكتابة الروائية للمحكيات التراثية وهي تستدعيها لكي تدخل جسدها؟ أسئلة قد تبدو تعميميمة في كونها تخص كل رواية تتعامل مع التراث السردي العربي، لكنها ومع ذلك، تخص "نوار اللوز"، وتشكل المدخل لقراءتها.

شرفات بحر الشمال

(منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط ١، ٢٠٠١)

تحمل الرواية عنواناً فرعياً هو: "أمطار أمستردام"، وهي تتألف من أربعة فصول، هي: روكيام لأحزان فتنة، جراحات الذبيح العاري، دورية رامبرانت الليلية، رومانس موسيقى الليل، تراتيل الإنجيل المفتوح، أغصان اللوز المر، حقول فان غوغ اليتيمة، وحدائق عباد الشمس. والملاحظ من خلال هذه العناوين، سواء العنوان الفرعي للرواية أو عناوين فصولها، أنها تحمل شعرية لغوية وانفتاحاً مكانياً واقتراباً من اللا مألوف، وحيث لا نستطيع أن نتنبأ بما سوف يحدث من أحداث تقع داخل هذه الفصول التي تحمل مثل هذه العناوين. جمالية لغوية خاصة أرادها المؤلف لعناوين الفصول، لا تحمل سوى دلالتها المجردة، وحيث تبدو كعناوين قصائد شعرية تستمد من التحليق الشعري وجوها ورؤيتها ورؤياها، وكأنها لا تحمل تفاصيل حكائية، بينما العكس هو ما نكتشفه في هذه الفصول من الرواية.

تتحرك الرواية في عدة فضاءات، فبطلها رسام ونحات جزائري هو "ياسين"، ينتقل إلى أمستردام لعرض أعماله الفنية، ثم إلى كندا، وهو في رحلته يستحضر معيشه في كل مراحل حياته، الذي يتحول إلى ذاكرة، وخاصة علاقته بـ "فتنة" التي كان أخوها "ميمون" فناناً فلما توفي أثابها الجنون، و "ياسين" عندما يسير في طريق "ميمون"، عندما التحق بكلية

الفنون في وهران، يؤكد لـ "فتنة"، العازفة على الكمان، أنه ينتمي إلى عالم الفن، الفسيح، الذي تستعيد من خلاله أخاها الذي تقول عنه إنه لو لم يكن أخاها لعشقته رجلاً، فثمة حد بين معاناة "ياسين" ورحلته الفنية، وبين جنون "فتنة" وموت "ميمون"، هو الحد الذي يبني للعلاقة بين الموت والحياة تخومها. تموت "فتنة" ويحيا "ياسين" على ذكراها، بقساوة على الذات وقسوة مصدرها حب غير ممكن، لا يبقى منه غير صوت "فتنة الحاضر في ذاكرة "ياسين" وهو يكلمه ويوقظ فيه المواجع: "فتنة كانت تؤلمني وتنحت أحاسيسي بالنار والماء. كانت تخرج بقساوة من ضلعي المنكسر. شعرت بقوة وخزرتها في ظلمة الفجر. كان كفها دافئاً وجسدها يتهيأ للبحر. لامست شفتاها شفتي. دافئتين كانت مثل حلم طفولي، ثم وشوشت في أذني:

– يا يماك ما أحلاك. جسدك القوي يؤهلك لأن تكون زوجاً فاشلاً وعاشقاً رائعاً. لا تقتل حياتك بزواج فاشل ..." (الرواية ص ٥٨). تنتحر "فتنة غرقاً في البحر، ويتطوع بدفنها الفقيه الذي كان يدعي أنه يعالجها من الجنون وهو من كان يغتصبها. يقترب "ياسين" من القبر فينبشه ليجد جثة كلب في المكان الذي يفترض أنه يؤوي جثة "فتنة": "أخرجت الصندوق الذي بدا لي أصغر بكثير من قامة فتنة. فتحته ويداي ترتجفان. ركزت على الجثة. فتحت الكفن بدون صعوبة كبيرة ثم أشغلت الطورشة التي كنت أحملها معي، ففوجئت بجثة كلب الفقيه وفي عنقه حبل مشدود بإحكام. الأكيد أن الفقيه هو الذي شنقه. ردمت الحفرة من جديد وعدت إلى البيت لأتقيأ كل أمعائي ومعدتي" (الرواية ص ٦٦).

من غير شك فإن الرواية تصنع أسطورة "فتنة"، التي يمتزج فيها الجنون والانتحار، والعزف على الكمان، والشهوانية المفرطة والعزلة والفراسة والتنبؤ والحكمة. شخصية استثنائية لا تنسينا إياها رحلة "ياسين" إلى أمستردام لحضور مؤتمر للفنون المرئية، وهو التدرج الذي تعرفه أحداث الرواية، ثم سفره إلى كندا.

والمثير في هذه الرواية أيضاً، هو تخليلها لحياة البطل "ياسين" وتفاصيل هذه الحياة، بحياة فنية عاشها فنانون عالميون من خلال أعمالهم، وحيث يحضر الفنان فان غوغ ولوحتاه: آكلوا البطاطا، والرجل ذو الأذن المبتورة، كما يحضر الفنان رامرانت وعالمه الفني، في إطار روائي يسمح للشخصيات الفنية المعروفة بأن تحضر في النص لتتقاطع بفنها ومعيشها مع شخصية البطل "ياسين"، ولتصبح مرآة يرى فيها البطل بعضاً من حياته ومن حياة تلك الشخصيات. يعني ذلك روائياً، أن الرواية توسع من حياة بطلها لتمتد في حياة أولائك الفنانين، وهو ما يعني أيضاً، أن الرواية تُثَقِّفُ نفسها وعالمها لتوسع من معناها ومن معاناة شخصياتها.

رواية جارحة تقوم على الاستثنائي في العشق والجنون والفن، وعالم متميز بمعاناة بطله وبنقلاته الفضائية من الجزائر إلى أمستردام.

وقع الأحذية الخشنة

(منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط ٢، ٢٠٠٢)

تحمل الرواية عنواناً فرعياً هو "طوق الياسمين". وهي تتكون من نص يسبق فصولها، المعنونة كالتالي: سحر الحكاية، الطفلة والمدينة، بداية التحول، ومسالك النور. أربعة فصول يتراوح خلالها السرد الروائي بين شخصيتين أساسيتين هما السارد ومريم، وكل واحد منهما يسرد بضمير المتكلم، ويستخدم ضمير المخاطب وهو يستحضر الآخر الذي يخاطبه. بين السارد ومريم تحضر "سيلفيا" و "عيد عشاب" وشخصيات أخرى. لكن شخصية "عيد عشاب" تختص بالمذكرات التي تركها والتي يكون السارد قد سلمها لـ "سيلفيا" خلال لقاء بينهما في المقبرة، وحيث تزور "سيلفيا" قبر "عيد" كل يوم جمعة، وقبر واحدها كل يوم أحد، ومنذ عشرين عاماً مضت. الأوراق التي تركها "عيد" تسعى إلى تجسيد لحظات من حياته كما تبث أحلامه ومواقفه من الحياة، واقترابه من الشيخ الأكبر ابن عربي، ومن التخوم التي يذهب فيها المتصوفة والعارفون. إنها كذلك، تقترب من التعاريف التي يقدمها المتصوفة للمُعَرَّف، حتى يبقى اللا معرف هو المعرف في حقيقة الأمر. لذلك نجد أوراق "عيد" تشتغل بالتعاريف والمداخل والأبواب والبدايات. في مقابل تلك الأوراق نكتشف أوراق "مريم" الجسدانية بشهوانيتها وذهابها هي الأخرى بالجسد إلى التخوم. مقابلة غير خفية ربما، غير معلنة، تعقدها الرواية بين

حيرتين: الأولى هي حيرة الفكر والثانية هي حيرة العاطفة والجسد. بين هذين الوضعين يقف السارد ململماً تفاصيل حياته من جديد، في حيرة ثالثة تقع بين هذه وتلك، هي التي يصفها على النحو التالي: "تباغتني الذاكرة في خلوتي، ضاربة عرض القلب بكل أسراري. غرباء كنا، والوطن في القلب والأحراش والمدن الساحلية والناس الطيبون والأشواق الصغيرة والأسئلة التي ظلت عبثاً تبحث عن أجوبتها المستحيلة" (الرواية ص ٢٧). وفي نفس الصفحة نجده يعقد مقارنة بين ما كان هو وبين ما كانت هي: "كنتُ في ذلك الزمن الذي صار اليوم بعيداً، الكاتب العاشق، الغارق في الأبجديات الغامضة. وكنت الطفلة المعشوقة التي لم يكفها اتساع القلب لاحتضان الدنيا".

يتناوب السارد مع مريم على سرد الكثير من اللوحات التي تشكل فصول الرواية، وكل واحد منهما يستعمل ضمير المتكلم وهي يحكي عن تجاربه أو ضمير المخاطب وهو يخاطب مخاطبه (أنتَ، أو أنتِ)، ويسترجع التفاصيل من الذاكرة ويقيم الحوارات مع الآخر ويسترجع المواقف واللحظات، تناوب بين ساردين على تقديم عالم روائي ممهور بالحيرة والقلق تجاه الحياة والموت، وأسئلة محيرة تجاه الخالق وتجاه الروحانيات وتجاه الجسد وحيث الموت حباً والحب حتى الموت. لكن الرواية على ما تعبر عنه من قلق أنطولوجي فهي لا تقدم أحداثاً بل تقدم أفكاراً، مما يجعلها تندرج ضمن النمط الروائي الذي يحمل خطاباً ثقافياً من غير أن تتنوع فيه الخطابات والمواقف والرؤى التي تصور الصراع الاجتماعي من خلال تعدد الأصوات وتعد الرؤيات للمجتمع والكون.

حارسة الظلال

(منشورات الفضاء الحر، تونس، ط ٢، ١٩٩٩)

تحمل هذه الرواية عنواناً فرعياً هو: "دون كيشوت في الجزائر"، وهو العنوان الدال على رحلة يقوم بها إسباني للجزائر، على متن باخرة لنقل السكر، والأسباني كما تقدمه الرواية هو "فاسكيس دي سرفانتيس دالميريا" حفيد الكاتب الشعبي الإسباني "سرفانتيس" كاتب الرائعة العالمية "دون كيخوطي دولا مانشا"، وهو يأتي إلى الجزائر لتعقب خطوات جده الذي كان قد أسره القراصنة العثمانيون وجاءوا به إلى الجزائر. تشكل هذه الزيارة للجزائر مستوى حكائياً من مستويات المحكي في الرواية. فـ "فاسكيس" الذي يفضل أن يدعي "دون كيشوت" يزور "حسيسن" الموظف بوزارة الثقافة، ومترجم الوزير "السي وهيب" بين العربية والإسبانية، وهو الذي اشترى آلة كاتبة من أجهزة الدولة التي تخلت عنها بعد أن أدخلت أجهزة الكمبيوتر إلى الإدارة وتخلت عن الآلات الكاتبة. مجنون بالكتابة على الآلة التي عشقها. وهو يقول: "الكتابة ... لا شيء سوى رعشة الألم الخفية التي نخبئها عن الآخرين حتى لا يلمسوا حجم المأساة، وجحيم صراخات الكلمات المذبوحة بنصل صدئ. غارق وسط الجمل المستعصية التي تقاوم لذة الانصياع والسهولة. إنها لحظة الانحدار نحو مدارج الخوف" (الرواية ص ١١). هكذا يتعامل "حسيسن" مع الكتابة. لا ندري ما الذي يكتبه ولكنه يخبرنا بحرقته وهو يتعامل مع آلته الكاتبة، وبما هي الكتابة بالنسبة إليه: "الكتابة في اللحظات الشاقة هي الشأن الوحيد الذي

يهمني بعد الهزائم اللا محدودة في هذه البلاد والتي علمتنا كيف نتعشى كذباً بدون الإحساس بأدنى حرج، أكثر من هذا كله: أن نصدق ما ننشئ من كذب ..." (الرواية ص ١٣). سوف تقودنا هذه التأملات التي يسوقها بطل الرواية "حسيسن" في علاقة الكتابة بمعناها، إلى فهم أفضل لشخصية "سرفانتيس" الذي كتب في زمن الهزائم، وهو زمن آخر يمكن أن ننظر إلى تماهيه مع الزمن الذي يحيا فيه "حسيسن" الموظف بوزارة الثقافة، كمستشار للوزير، ومعاناته مع الإسلاميين الذين يهددونه بالقتل. وسندرك أية علاقة سوف تنشأ بينه وبين "فاسكيس" أو "دون كيشوت"، وأي مسار سوف تأخذه زيارة "دون كيشوت" للجزائر. ذلك أن شبكة من العلاقات، تمدها الرواية بين الأصل الموريسكي لـ "حسيسن" وبين ذاكرة جدته "حنا"، وبين عزله من منصبه وتعرضه للاختطاف بعد التهديدات التي تلقاها من الإسلاميين، ومشاهد الخطف والقتل التي يمارسونها في غياب الدولة، وحيث تقدم الرواية إيديولوجيتهم على النحو التالي: "علي بلحاج، زعيم الحركة الإسلاموية الجديدة، الممرن في مدرسة ابتدائية، صرح في فبراير ١٩٨٩: "لا وجود للديمقراطية، فالمصدر الوحيد للتشريع والحكم هو الله ومن خلال القرآن وليس الشعب. إذا انتخب الشعب ضد القانون الإلهي فلن يكون ذلك إلا كفراً. وفي هذه الحالة يجب قتل الكافر لأنه أراد تعريض قدرة الله بضعفه هو " (الرواية ص ٣٨). لا تتردد الرواية في الكشف عن معاناة بطلها "حسيسن" مع الإرهاب، والتهديد بالقتل، فهو يعيش مع جدته "حنا" منذ أكثر من سنة، بعد أن وجد في صندوق بريده رسالة بالتهديد بالقتل، ثم وجد بباب بيته صندوقاً فتحه فوجد به كفناً مبقعاً بالدم، وتهديداً بالتصفية الجسدية.

ومع توالي الأحداث تخبرنا الرواية بأن ضيفاً إسبانياً كان قد حل بالجزائر وأراد من وزير الثقافة أن يزور "مغارة سرفنتيس"، التي هي مزبلة في الأصل، وحتى عندما تم عقد بروتوكول ثقافي بين الدولتين لإقامة مركز دولي للأبحاث المتخصصة في سرفنتيس في نفس المكان فقد ضاع المجسم الصدري لسرفنتيس وسط الزبالة وعادت الشاحنات التي تفرغ الأزبال إلى عملها في نفس المكان. يرى "فاسكيس" أو "دون كيشوت" أن رواية "دون كيشوت" لم تفلت من تأثيرات مدينة الجزائر على جده "سرفنتيس" وهو يكتب روايته. تتطور أحداث الرواية إلى اتهام "فاسكيس" بالجاسوسية وبعلاقته بالشركة الوهمية التي كان يفترض أن تنقل السكر إلى الجزائر، والتي أتى على متنها.

والرواية تستعير زيارة "دون كيشوت" للجزائر، لفضح الواقع السياسي المر، وتصدع كيان الدولة، وفساد الإدارة، وسطوة الإرهاب، وحيرة المواطن في أن يجد نفسه أو ألا يجدها.

تصوير قاس لعلاقة الفرد بمجتمعه، استعار له الكاتب عمقاً فكرياً وجمالياً من خلال استحضار تجربة "سرفنتيس" في الأسر في الجزائر، وهي الاستعارة التي توحي بأسر آخر يعانيه المواطن داخل وطنه، كما عاشه "حسيسن" بطل الرواية، وحيث لا تنفذه إلا أصابعه، بعد أن استأصلوا لسانه وذكره.

سيدة المقام

(منشورات الفضاء الحر، الجزائر، ط ١، ٢٠٠١)

الرواية أنشودة من أناشيد الموت والحياة، مرثية لـ "مريم" وللسارد بطل الرواية، وهي أنشودة الأناشيد ومرثية المراثي، يغرق فيها بطل الرواية وهي يغني لـ "مريمه" ويستحضرها ويحكي لها حكايات حياتها وحياته وحياتهما معاً. وحيث لا شيء يعلو فوق الموت، فالرواية، بكل تفاصيلها، تقترب من الموت لتجعل منه حياة لبطلها ولـ "مريم"، في الهذيان الذي يربك السارد وهو يستحضر بعنف وقسوة كل تفاصيل حياة "مريم"، راقصة الباليه، التي قنصتها رصاصة غادرة أصابتها في الدماغ، ولمجرد أنها كانت مبدعة تحتفل بجسدها أمام من يعشقون "مقاماته" وأبراجه العالية. جريمة يقوم بها من يسميهم النص "حراس النوايا"، ويعني بهم الأصوليين المتطرفين، وتحت أنظار "بني كلبون" ويعني بهم كل المتفرجين على الجريمة من رجال الدولة وأمنها الذي لا يوفر الأمن للمواطنين.

رواية غنائية يسكنها الألم والفقدان، تقترب من التفاصيل لتبتعد عنها بما يتأمل الموت والحياة، وما يغني للحياة، حياة مريم في موتها. تقول الرواية: "آه مريم ... أيتها الأبجدية الغائبة، الرقصة المستعصية والأغنية التي تسد الحلق. دعيني أنام. دعيني أنحدر باتجاه كآبة المدينة. ربما كان الغد ممطراً. أتركك للحكاية التي تتعشقين سماعها. ما يزال في

قلبك شيء رهيف يستعصى على الموت. أريد أن أنام، وبإمكانك أن تَقُصِّي على مسمع صديقتك أناطولياً كل ما حدث ..." (الرواية ص ٨).

ما حدث هو الحكاية في الرواية، حكاية اغتيال مريم. لكن ما حدث كان أفظع من مجرد اغتيال راقصة الباليه، لأنه اغتيال لحلم وطن بالحرية والتحرر وممارسة الفرد لحقوقه الإنسانية، فقد تم نسيان أسماء الشوارع المسماة بأسماء الشهداء، وحتى الخطاب الوطني تحول إلى خطاب ديني. أزمة بطل الرواية تكمن في التحولات السياسية التي أدت إلى اغتيال مريم، وإلى اغتيال أحلام المواطن بالخبز والأمن والحرية. يضيع بطل الرواية في قصة اغتيال مريم، فلا ينقذه من ضياعه غير ما يراه من تحولات كبرى تعرفها بلاده، وبذلك تبني الرواية جدل العلاقة بين الفردي والاجتماعي، وتصنع لبطلها هذا التوتر اليومي بين قضايا الذات وقضايا الوطن، فليس له إلا أن يحكي الحكاية، وأن يستعيدها من جديد: "صباح الخير أيها الحزن المستعاد! صباح الخير أيها السواد، سيد الأكوان والفلوات. صباح الخجل يا بلاداً تنسى أحبتها وشهداءها في الصباح تقرأ على أرواحهم الفاتحة وفي المساء تحكامهم. صباح الموت أيها القتلة الجدد!"(الرواية ص ١٧٦). وبلغة الرواية الشاعرية لا يبقى لبطلها إلا أن ينظر إلى ذاته كما ينظر إلى الوطن، وإلى "مريم". ينظر إلى الموت وهو قريب منه ومن "مريم ومن الوطن كله: "شعرت بالموت قريباً مني. يكشر بأنيابه الطويلة، في شكل ساخر، وبأشياء كثيرة تتصدع في داخلي في شكل يشبه تكسر الزجاج الرقيق، وتحترق وتخترق رائحتها الكريهة مناخيري" (الرواية ص ٢٤٣)، وهي بالتحديد الليلة التي أصابته

فيها الرصاصة دماغ مريم، ليبدأ نقلها إلى مستشفى مصطفى باشا في العاصمة الجزائرية، ويبدأ الطبيب الفلسطيني مهمته في تشخيص خطورة إصابتها.

ينظر بطل الرواية إلى القتل الأعمى في الشوارع على أنه سوق يؤدي بالبلاد إلى حالة من الانتحار، فهو يدين الجيش كما يدين الصامتين. إدانة لا تعفيه من إنشاده لنشيد الموت والحياة، في غير تعال عن مشكلة وطنه، وفي غير قليل من معاناة الألم والفقدان.

رواية يسكنها جرح اليومي في الجزائر، تقوله بجرأة بطلها، وبانخطافه السريع الذي يأخذه من حكي التفاصيل إلى الغرق في الضياع والموت، وحيث لا نشيد إلا ما يُنشده لـ "مريم"، وهو نشيد حياة في الموت، أو موت في الحياة.



الكتابة بالحرب في روايات إلياس خوري

من غير شك فإن لكل كاتب يراهن على الكم وتحولاته النوعية نواة أو نوية تشكل منطلقاً حاسماً في اتجاه التناسل والخصوبة والتوجه نحو كل التحولات الممكنة، فكل بداية للكتابة هي تشكل أساس لما سوف تتجه به فيما بعد، ولا يمكن للكاتب نفسه، أو للقارئ، أن يتكهن بما سوف تعرفه تحولات الكتابة واشتغالها على موضوعات وأشكال، ولا أن يعرف كلاهما ما هو الرهان الذي سوف يرهن به الكاتب الكتابة، إلا إذا كان ذلك تأملاً بعدياً من قبل الكاتب، وقراءة بعدة من قبل القارئ، كلاهما يقرأ مسيرة الكاتب على ضوء منجزه، وما تولد عنه هذا المنجز من تكوينات ربما كانت تحمل خصائصها التكوينية ومنذ أول عمل، أي منذ القذفة الأولى التي جاءت بالكاتب إلى الكتابة، وهي مسألة عسيرة التناول، لأن كثيراً من الكتاب بدأوا لا واقعيين ثم تحولوا إلى محاولة تملك الواقع بطريقتهم الخاصة، ومن غير أن يحدث العكس، فيبدأ كتاب تجربتهم بمحاولة تملك الواقع ثم يأتون إلى التجريب والتجريد ومغامرة القص وهو يبني العوالم بما هي بعيدة عن المحاكاة، وقريبة من تشظية الواقع وإعادة تركيب ملامحه من جديد وفق رؤية وموقف من العالم ومن الكتابة.

كثير من النصوص تَتَخَلَّقُ من نصوص بادئة تحمل بذرتها ولكنها في آن تحمل إمكانية التجاوز، وهو ما حصل مع نص "رائحة الصابون" الذي جاء دون شك بعد "عن علاقات الدائرة" و "أبواب المدينة" ونصوص أخرى لإلياس خوري. والبذرة مبذورة ولا شك، وحاملة لتكونها معها، من حيث تجريب ممكنات الواقع، وتملك موقف من اقتصاد اللغة وتقريب العالم المحكي من العين، وحيث يصبح القارئ مشاهدا، وتصبح اللغة بانية للصور عبر الوصف، وهي صور تحول المكتوبَ إلى مرئي، ولو أنه مرئي عبر القراءة.

كما أن البذرة حاملة لإمكانات تحولها، في اتجاه هو الذي تبحث فيه الكتابة، من أجل صنع صيرورتها، وتحولاتها، عبر نصوص جديدة لا تنفصل عن الأخرى السابقة ولكنها تصنع حلقة، صغيرة تكاد تكون لا مرئية، في تحول خفي، سري، تمارس لعبته كتابة لها ما تضمره وما تعلن عنه، من وفاء لنصوص سابقة وخيانة نصوص لاحقة لتلك النصوص السابقة. إنه جدل التحول في البذرة الأولى للكتابة، وهو جدل يتعلق بتاريخ النصوص وتراتبيتها ومنشئها من التحول، تحول لا يحدث بالصدفة، أو بإرادة من الكاتب، ولكن بتحول الوعي بالكتابة وبالعالم، وبنشاط مكتسب، يسعى إلى توسيع دائرة اشتغال الكتابة ودائرة حضور العالم.

قد تعني هذه الملاحظة مظهرا كتابيا يخص نشاط الكتابة، في تعالقه مع توسيع قاعدة الاشتغال على طرائق الكتابة وتقنياتها وأدواتها

الفنية والجمالية، وتوسيع مدركاتها للعالم، بما هو أفق ممكن للمعيش والمتذكر والمتخيل، وللذاتي والموضوعي، المحلي والكوني، الماثل في الحضور الآتي والتاريخي الأسطوري والرمزي، وهي آفاق ممكنة للاشتغال الروائي الذي يحرر الرواية من أن تكون مجرد حكاية تخص ذاتاً فردية مهما كانت إحالتها على ذات جمعية، ليجعل منها جماعاً نصياً لنصوص وأصوات وأفكار وتواريخ ومحاورات بين الذات الفردية وبين تاريخ تشكلها وانعطافاتها وقدرتها على أن تحل في ذوات الآخرين.

لا شيء يمكن أن يجعل من قدرة الرواية على تجلية العالم بمنظور جديد سوى فهم جديد للعالم، تقدمه الشخصيات والأحداث والمواقف والفضاءات، مبلورا في صيغة محكي له طرائقه المتجددة باستمرار في بدء العالم من حيث لا يبدأ وفي خلق العلائق الممكنة بين الواقعي والممكن والمحتمل، وفي اقتحام بكارة العوالم وتجديدها باستمرار، وتجديد تقنيات الكتابة وحيث لا تصبح التقنيات مجرد أدوات لتوصيل العالم، بل تصبح أدوات للكشف عن غوامضه وتجلياته التي تسمح للقارئ بأن يكشف أن عالم النص هو خطاب جديد، مُشكْلَن، يلقيه الكاتب إلى القارئ، والعذر لباركلي، الفيلسوف اللاهوتي الذي اعتبر أن العالم خطاب يلقيه الله إلى الناس.

في الرواية تجديد دائم للعالم، وبحث عن معنى جديد للعالم، وسير وراء تَشكُّلٍ للأشكال، قد يظهر للقارئ الغُفْلِ أن لا معنى له، لأنه غير حصيف في القراءة، وربما لأنه يحتاج إلى سند معرفي وثقافي

وجمالي لكي يكتشف عمق المجتمع، وخراب التاريخ، ومخاتلات الإيديولوجيا، وبهاء عيش وموت الإنسان، في الرواية. إن الأمر يتعلق بنمطين من الرواية:

– نمط واقعي يحكي عنف الحكاية كما يمكن أن تكون قد وقعت، في الواقع أو في الاحتمال، وبمنطق تستعيده الكتابة من الوقوع نفسه، فهو سيرة معيش، وهو دلالة حياة فرد على دلالة مجتمع في أحسن الأحوال، مستقاة من تجربة مهما كانت لها خصوبتها وعمقها الإنساني فهي لا ترتقي إلى أبعد مما تروم أن تعبر عنه.

– نمط تجريبي تَتَجَمْهَرُ فيه أوضاع متعددة في نص واحد، تشمل الفرد ومجتمعه، والثقافة والتراث والتاريخ، وتُمَوْقِعُ الأحداث في زمنها المتعدد الأبعاد، وفي فضاءاتها الملتبسة، وفي كل ما ينتمي إلى التخييل.

وسنجد أن ما يهيمن على تجربة إلياس خوري في الكتابة الرواية، هو حضور الحرب الأهلية في لبنان، وانخراط أبطال الكثير من أعماله في المقاومة الفلسطينية، بما هم فعل وذاكرة، فالفعل الروائي الذي تقوم به الشخصيات، يتحقق في فضاء الحرب أو في فضاء يحمل تبعاتها، والذاكرة تحمل أنواعاً من التجربة ومن المعاناة. نسق حكائي نجد له ما يبينه في نسيج الأعمال الروائية التي أنجزها إلياس خوري، حتى إن بعضها يتشابك مع الآخر، اشتباكات يؤسس لها الموضوع المشترك. على أن ما يميز رواية عن الأخرى، وفي هذا المنحى، هو لجوء كل عمل

من أعمال الكاتب إلى تناول الموضوع من أحد تجلياته في واقع ومعيش ومتخيل الشخصيات، وأيضاً في أوضاعها الاجتماعية والنفسية. لماذا؟ هل هناك ما يمكن أن نعتبره أفكاراً ملحة على الكاتب، تصبح سلطة هي التي توجه موضوع الكتابة؟

على مستوى تقنيات الكتابة، سوف نجد أن تقنية "كشف التقنية" ترافق أغلب أعمال إلياس خوري، فمن حيث تتشظى الأحداث، وتتداخل مواقف الشخصيات، فالرواية تلجأ إلى التفكير في نفسها وهي تنكتب، تتلاعب بالمحكيات وتبحث عن البداية الممكنة أمام بدايات مفترضة للأحداث. وتكاد لا تخلو رواية من روايات الكاتب من هذا الكشف عن موقف السارد من الحكاية وهي تتشكل وتنبني، ومن الكتابة وما يحيط بها من مشاكل على مستوى تسمية الأبطال بأسماء أو على مستوى الفراغات والبياضات التي على الحكاية أن تملأها، أو وكما في رواية "مجمع الأسرار" وحيث تتقاطع شخصية أحد أبطال الرواية مع بطل رواية "قصة موت معلن" لغبرييل غارسا ماركيز. تهيمن هذه اللحظة التي يتأمل فيها "الروائي" تشكل الرواية، وهي لحظات تساهم في تعطيل السرد وإعادة تشكيل ملامحه من جديد. تدمير بَنَّاء. موقف تتخذه الكتابة من الكتابة.

وفضلاً عن هاتين الملاحظتين، فقد انبهر إلياس خوري بجنس الرواية القصيرة ومارس كتابته في أغلب أعماله، كـ "عن علاقات الدائرة" و "أبواب المدينة" و "رائحة الصابون"، ربما ليصل إلى الرواية الطويلة،

المتشعبة الأحداث والمتعددة الشخصيات، من خلال "يالو " و "باب الشمس". والرواية القصيرة ليست جسرا للوصول إلى الرواية الطويلة، كما كان يقال عن القصة القصيرة التي اعتبرها بعض النقاد هي البداية لكتابة الرواية. إنها أجناس أدبية تحمل حدودها الجمالية والتعبيرية، ولا يمكن أن تأخذ قيمتها من المفاضلة، بل إن روايات وسطا بين روايات إلياس خوري القصيرة والطويلة، قد أنجزها الكاتب بما يستجيب للحاجات الفنية والجمالية التي تعبر عنها الرواية، وهو ما يتجلى في "الوجوه البيضاء" و "رحلة غاندي الصغير" و "مجمع الأسرار".

عن علاقات الدائرة

رواية قصيرة تتألف من سبعة مقاطع. عنوانها تحيل على تقنية كتابتها، فهي تنسج العلاقات الداخلية بين عدة دوائر هي التي تحيل عليها الأحداث أو تقع في مجالها. والرواية نفسها تُشَغِّل عنوانها في سياق الكتابة، لتطرح السؤال: "أين تبدأ وأين تنتهي؟" وتجيب عنه: "الدائرة لا تبدأ ولا تنتهي. الدائرة تدور. الدائرة مدورة. ممنوع الدخول كتبت الدائرة على خاصرتها، ممنوع الخروج. الأرض دائرة. تدور حول الشمس، يدور القمر حول الأرض. والأرض تدور حول نفسها" (الرواية ص٤٣). وبغض النظر عن الدورة الفلكية، فثمة دورة حكاية سردية هي التي تصطنع منها الرواية بنيتها ونظامها السردي. تتفتت الأحداث فلا يجد القارئ من أين يدخل إليها. إنه كمن يلج الدائرة، يدور مع محيطها من خلال القراءة، فلا يخترقها. نقرأ في الصفحة ٤٦ من الرواية أيضاً:

"وفي الدائرة اجتمع الأطفال. نقطة خلف نقطة. وابتدأت الدائرة تدور. تدور الدائرة في اتجاه واحد فكر الأطفال وهم يأكلون فطور الصباح". فهي دائرة تدور فيها الأحداث المتعلقة بالطفل منصور ومن معه من الأطفال في الميتم، الذي الدير.

تحكي الرواية سيرة منصور، حكيا متشظياً، تتقاطع فيه الحوادث التي نستشفها، من غير أن تقدم إلينا بواسطة أحداث يحكمها منطق التتالي. نعرف أن الراهبة قد التقطته من الشارع وجاءت به إلى الميتم، فغسل الراهب جسده وأعطاه ثيابا يلبسها ثم بدأ يتعلم الصلاة أمام الأيقونات، فمار إلياس هو الذي يتبناه، ولذلك يبدأ في التشبع بروح المسيحية، إلى أن يهرب من الميتم.

يكون الولد اللقيط قد نسي اسمه، والراهب هو سماه منصور. وما عداه، لا توجد أسماء أخرى للشخصيات: الرهبان، أطفال الميتم، أهلهم الذين يحكون عنهم، فيكفي أن نعرف أن منصور هو الذي يروي بضمير المتكلم في الرواية، نتفا متفرقة من تجاربه ومعيشه ومشاهداته، من بينها علاقته بالنساء: "ألملم عن وجهي صورة النساء. أحببت الكثير من النساء، ولم أحب واحدة". (الرواية ٦٦). أو كما يحكي بصورة رمزية قصة حياته: "كان الناس يتبعون خيط الدم وكنت أمشي خلفهم حتى تشكلنا كابوسا من الخوف ورغبة الانتقام. قلت لهم إني خرجت يوما في قديم الزمان من هذه القبيلة وأنني أعود إليها حافيا، أتشرد على أرصفة شعرائها. رسمت لهم قبلة الأحشاء، فحملوني ووضعوني هنا. لذلك

عندما كنت أخبركم عن تجربتي فإننا نستطيع أن نتجاوز هذه الأشكال المباشرة للنظر في الأمور. فخيط الدم كان بلون أحزان النساء اللواتي تجمعن على كفي وجعلن أكتافهن على صوتي. فانطلقت أركض تحت مظلة كومة من الدماء، حتى اهتديت إلى الخيط الطويل الذي ربطته بسرتي ومشيت خلفه حتى وصلت إليكم." (الرواية ص ٦٨).

وبغض النظر عن تمزق العلاقات اللغوية وانزياحتها، وهو ما سوف ننظر فيه بعد حين، فإن بطل الرواية لا يحكي تفاصيل يومية وإنما هو يحكي أحاسيس وصوراً ومواقف، كما أنه لا توجد ملامح لليومي، أو لزمن مادي تقع فيه الأحداث، فهي تقع في زمن سديمي، معجون بدهشة اكتشاف منصور لحياته من جديد، وهو "يقصها"، وأيضاً فليست ثمة ملامح للمكان أو للشخصيات، أو أوصاف داخلية أو خارجية، فالشخصيات المجاورة لمنصور في الحكاية، لا تقوم بأي فعل سردي، ما عدا الحوارات التي يشترك معها فيها، وداخل نسيج غامض من العلاقات.

فكما أن الشخصيات في الرواية، هي أصوات، فذلك منصور هو صوت باحث عن نفسه وسط الدهشة ومن خلال الكلمات. وحتى (بيروت)، المدينة التي تشير إليها الرواية عدة مرات، فهي لا تقدم لها أية ملامح، ولا ترسم لها خريطة هي التي تفترض أن تتموقع فيها الأحداث، فمنصور يتحرك في فضاء هلام، بين بيروت والغابة والجبل والنهر، وهي أماكن يستحضرها في ذهنه ويضع فيها التفاصيل المبعثرة لحياته

الصغيرة. "كانت المدينة بيضاء، تغتسل بالضوء الخفيف." (الرواية ص ٨٨). وأيضاً: "داخل المدينة تتحرك الأجساد. الرائحة التي تخرج من الأفواه، تشير إلى ولادة الأوجاع داخل العظام الطرية." (الرواية ص ٩٣).

يعني غياب أية ملامح للشخصيات وللمكان الروائي أن الكتابة قد اختارت أن تراوح بينها وبين أي بعد واقعي كيفما كانت واقعيته، ولذلك فالوصف في الرواية، هو وصف يقرب العالم بعيني طفل، يقترب من تمزيق ملامح الصورة ليبنيها من جديد وبملامح أخرى أقرب إلى التجريد. سينعكس ذلك على لغة الكتابة، المقتصدة، وهي تعتمد على كلمات تنوب عن الجمل، أو جمل قصيرة خالية في كثير من الأحيان من أدوات الربط بينها. فالكلمات صور، والكتابة كأنها تكتب بالصورة، وبعين الكاميرا بدل القلم والكلمات.

كما أننا نلاحظ، وتبعا لهذا المنحى التشكيلي (الصُّوَري) في الرواية، أنها تسعى إلى أنْسَنَة الأشياء والحيوانات، وجعلها تقوم بالفعل الذي يقوم به الإنسان، ومن أمثلة ذلك:

- "يمشي حذائي وحيدا وقد تبلل بالمطر." (الرواية ص ٤٦).
- "حمل البحر على رأسه تاجا قديما." (الرواية ص ٤٨).
- "المدينة امرأة." (الرواية ص ٤٩).
- "أغلقت فمي وأمرت لساني بالنوم فنام. وها هو أنفي وحيدا يقودني." (الرواية ٦٣).

- "أجلب خشبة أقطعها وأعيد تركيبه. أجعلها إلى جانبي. تنام هادئة وتنسى تاريخها." (الرواية ص ٦٤).

ففي هذه النماذج وغيرها ما يوضح أن المؤلف لم يتجه نحو التَّشَيُّءِ كوعي وجودي جاءت به الرواية الوجودية ثم استثمرته الرواية الجديدة في فرنسا، بل إنه يخترع للأشياء قوتها الإنسانية التي تسقطها عليها شخصية منصور.

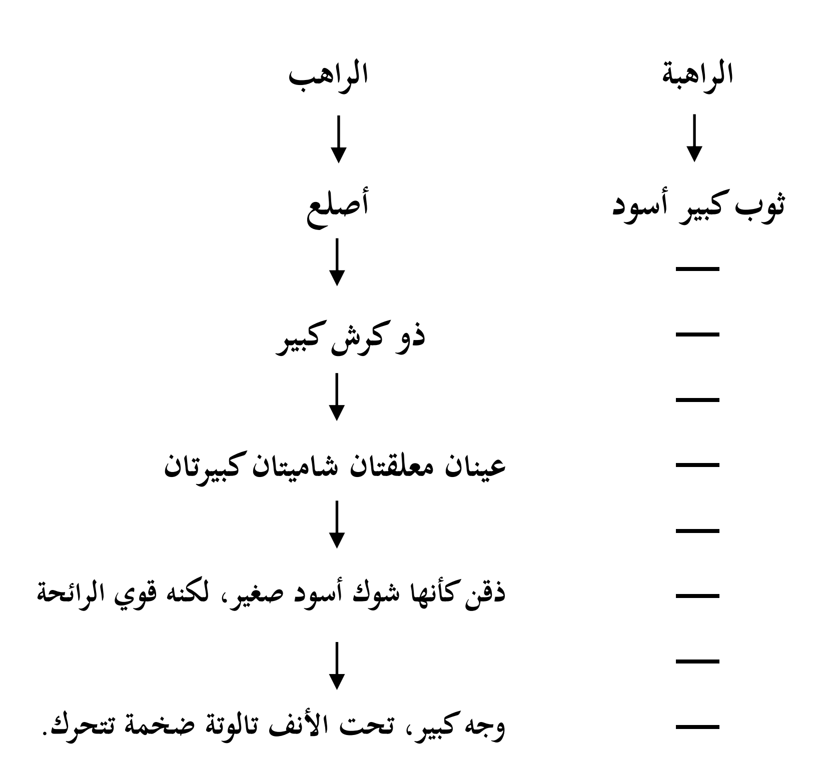
ولا يخفى على قارئ الرواية منحاها التجريبي، والتجريدي في آن، فتجريبيتها تكمن في تجريدها لعالم البطل، مستعيرة له عينا وذاكرة طفوليتين تخترقان الممكن وتتجهان نحو اللاممكن في ممكنات الأشياء.

بنية الوصف في الرواية:

يلتمس السارد في هذه الرواية حدود المكان بكثير من الدهشة والخوف، وهو لا يتقصد الوصف بقدر ما يريد عرض الأحداث داخل مكانها وزمانها. إلا أن الوصف المتضمن داخل المحكي لا يسمي المكان أو الأشخاص، وإنما يترك للقارئ معرفته وتخيله بما تمنحه لغة الوصف وعلاماته وسيمياؤه الخاصة، داخل قسوة التجربة التي عاشها الطفل (السارد) في (الميتم). هناك ضمير متكلم ينقل إلينا العالم كما يراه عن طريق ذاكرته الطفولية ودون أن يتقصد إطلاعنا على هذا العالم.

ومن هنا تشتغل الكتابة الوصفية داخل ما يمكن أن تمنحه الذاكرة، مع تغييب ما يغيبه النسيان. تبدأ الرواية هكذا: "تقدم الكرسي. على يمينه يتموج الثوب الأسود الطويل. والعيون الواسعة تحيطني من جميع الجهات. لم أدر لماذا بكيت. كانت الطلقات تتدافع من فوهة فمي وأنفي دون أن أستوعب ماذا يجري. نظرت، الكرسي يتقدم، ورجل أصلع ذو كرش يقف الآن إلى جانب الثوب الطويل عينان معلقتان حول أسفل ذقنه، شاميتان كبيرتان، وذقن كأنها شوك أسود لا يزال صغير الحجم لكنه قوي الرائحة. التفت صوب رجلي، كان بنطلوني القصير متسخا قليلا، لكنه يتقدم باتجاه الكرسي. أحنى الثوب الأسود رأسه، كان الوجه كبيرا، وتحت الأنف تالولة ضخمة تتحرك محدثة صوتا لم أفهمه. فبدأت أنتحب. أخذني الثوب بين يديه حملني وكلمني بهدوء..." (الرواية ص٥).

فالرواية عندما تريد الحديث عن الراهبة لا تسميها ولا تقول لنا مثلا: كانت الراهبة ترتدي ثوبا طويلا أسود، وكانت تنحني علي بثوبها. بل إن الوصف يقوم بمهمة أخرى هي وصف الطريقة التي رأى بها الطفل اليتيم الراهب والراهبة. ووصفهما يتميز داخل الكتابة عن طريق بعض العلامات التي تتمحور حول: الثوب الطويل الأسود، والصلعة. وفي المقطع السابق تصف الرواية شخصيتين هما الراهب والراهبة. ونلاحظ كيف تتوزع الصفات لهاتين الشخصيتين الموصوفتين:



يقتصد الوصف في تعامله مع الراهبة، ويفصل في تعامله مع الراهب. وعلى طولية القراءة، ستظل الراهبة، بالنسبة للطفل اليتيم الذي يسمى منصور ثوبا أسود طويل. أما الراهب، فقد تعدد نعوته: أصلع / الكرش: كبير / العينان: مغلقتان / شاميتان كبيرتان / الذقن: كأنها شوك / الشوك: أسود، صغير، قوي الرائحة / الوجه: كبير / التالولة: موقعها تحت الأنف، ضخمة، تتحرك، تحدث صوتا.

هكذا تنطبع صورة الراهب في ذاكرة الطفل وهكذا يراها وهو يجعلنا نراها كما رآها. ومن هنا فالمتخيل يتم عن طريق الذاكرة الطفولية

ممزوجاً بالمشاعر التي وجهت الرؤية، وحذفت بعض أجزاء الصورة كما احتفظت ببعضها الآخر.

تتأكد نفس الرؤية بالنسبة لوصف الفضاء. فالرواية لا تحيلنا على فضاء مرجعي ولا تحيلنا على فضاء مشابه للذي نكون قد عرفناه من خلال تجربتنا الخاصة. إنه فضاء الرواية الخاص الذي يكتسب خصوصيته وخصوصية التجربة التي عاشها الطفل اليتيم نقرأ:

"تطل نافذة الغرفة الفسيحة على ملعب غير مسقوف والسماء زرقاء. نظرت إلى أصابعي فرأيت الخطوط البيضاء تحت أظافري تكبر. سمعت قرقعة، نظرت إلى أعلى، كان الحيوان الأسود يفتح فمه ببطء شديد. لم تكن له أسنان، سقط على رأسي وبدأت الموسيقى تعلو وتساقط المطر من جميع الجهات. نظرت إلى السماء الزرقاء جدا، لا يتساقط المطر منها. نظرت إلى السقف، حبات من المطر الأسود تملأ سماء الغرفة، وتهطل بغزارة. الثوب الأسود في جميع الجهات، والمطر الأسود في جميع الجهات. بدأت الخطوط البيضاء تحت أظافري تعلو ببطء شديد، وعندما وضعت يدي على رأسي بدأت أبكي" (الرواية ص ٦).

العناصر المكانية في هذا المقطع، هي: الغرفة / الملعب. أما النافذة، فهي المرصد الذي يرصد الطفل من خلاله السماء والملعب. وأما الحدث الذي يتموضع في هذه العناصر المكانية، فهو قص الحلاق لشعر الطفل بحضور الراهبة. ويستعمل الوصف، الألوان كدلالة خاصة:

(السماء: الزرقاء/ الخطوط التي تحت الأظافر: بيضاء / الحيوان: أسود/ المطر: أسود الثوب: أسود).

البعد التخييلي للسارد يجعل من شعره المقصوص مطرا أسود يتهاطل داخل الغرفة رغم زرقة السماء. وإذا كان البياض خطوطاً تحت الأظافر،كرمز للطفولة والبراءة، فإن السواد هو عالم الدير بما يحمل من قداسة ورهبوت. يحتل الوصف في هذا المقطع دوراً أساسياً في عرض العالم الموصوف، وبطريقة تتداخل فيها ذاتية السارد وخصوصيته وهو يسترجع ذاكرته الطفولية من خلال بعض العلامات المكانية التي استقرت بهذه الذاكرة. إلا أنه لا يصف ليحاكي الواقع ولكن ليستعيد بعض علامات واقع ضاع منه، وهو يتخيله داخل اللحظة النفسية، وكفضاء للتجربة من قسوة وإدهاش وصدمة للوعي.

الرواية لا تخبرنا بشكل مباشر عن طبيعة المكان الذي يحتوي الأحداث، لأن هذا الإخبار يستدعي وصفا دقيقا وتفصيليا يقرب المكان من المرجع الواقعي. ولذلك يجعلنا النص نستشف طبيعة المكان من علامات: (صلبان، أيقونات، مباخر، أصوات)، فالكنيسة أو الدير، تختزل إلى إشارة عن طريق العلامة المميزة: الصلبان والأيقونات والشموع الخ... (الرواية ص ١٧). سيما وأن الرواية لا تتحدث عن بيروت كمدينة تتكون جغرافيتها من البنايات والشوارع والحارات الخ...، وإنما تستبدل هذه الجغرافية بالمكان الذي يتشكل من طبيعة رؤية السارد وذاكرته ومعاناته الخاصة. المكان الداخلي، يوجد داخل الكتابة

وداخل التجربة المعروضة عبر الذاكرة، ومن هنا تتلخص لغة الوصف، من أثقال المترادفات والصفات والنعوت، وسلاسل الجمل الوصفية التي تؤدي إلى سلاسل أخرى لوصفها داخل طوطولوجية الكتابة الروائية التقليدية. وتقوم اللغة الوصفية في "عن علاقات الدائرة" بوظيفة العين السينمائية الذكية التي تدرس فضاءها وتختزله إلى علامات دالة عليه، متحاشية ما لا أهمية له في تحديد المكان أو موضعة التجربة في تفاصيله وخريطته.

نقرأ كيف تصف الرواية مدينتها الواقعية المتخيلة:

"– بيروت.

كان تمثال الشهداء يقف وسط الساحة محاطا ببعض الأعشاب المقطوعة الرؤوس، ولم تكن الدماء هناك. تتحرك رؤوس الناس في جميع الاتجاهات، رؤوس كبيرة ورؤوس صغيرة. وأصوات الباعة تخترق جدار حقيبتي فتتجمع الأغراض حول بعضها هربا من الصراخ. زمامير، زمامير. وأصوات الباصات التي تهدر مثل النساء اللواتي يمشين على رؤوس أصابعهن. ساعات. قداحات، فساتين، عطور. يقف بائع الجرائد أمام بسطته..." (الرواية ص ٣٦).

"– بيروت.

تعاني ضواحي بيروت الشرقية أزمة سكن. حمل الناس أمتعتهم ونساءهم وأتوا إلى بيروت. وابتدأ صوت الآلات يرتفع. نساء باللباس الطويل ثم القصير مكشوفات الرؤوس. يمتلئ الباص دائماً بالركاب والناس تتدافع أمامه..." (الرواية ص ٣٧).

– بيروت.

"يأتي البحر، يدخل في صوتي، سبعة ألوان في سبعة أيام هو البحر. تتداخل الأمواج قرب رمال الشاطئ. جاء الصبي وقف أمام رمال الشاطئ واستراح (صورة كلاسيكية) لكنه جاء. مشى على الرمال، أخذ كمشة من الرمال ورماها في البحر. جلس واستراح.

سبعة ألوان في سبعة أيام هو البحر. يدخل البحر على المدينة مثل فرس همجي (...) يأتي البحر. تتثاءب بيروت وتحمل على خصرها سبعة بيوت. والبيوت تضيق حمل التابوت على كتفه وكانوا أربعة إلى جانبه يمدون أذرعتهم" (الرواية ص ٣٨ / ٣٩).

"المدينة امرأة هكذا يكتب الأدباء والشعراء. المدينة مدينة فكر الرجل الواقف على رمال الشاطئ حجارة، شوارع، نساء، رجال، بغايا، أطفال. المدينة علبة تنك صغيرة فكر الذين يشربون من مياه الأزقة المعتمة. حشرونا فيها على حافة الزاوية.

المدينة لافتة عليها نكتب أسماء الذين رحلوا، المدينة طبقات والطبقات مدن، لكل مدينة باب أو عدة أبواب. وأنا أبحث عن المفتاح على الشواطئ المعتمة..." (الرواية ص ٣٩ / ٤٠).

يتضح من هذه النماذج الأربعة أن المدينة كوصف وكجغرافية لا تستدعيها الكتابة الروائية كديكور للمشهد، كما أن وصف المكان تنجزه الكتابة مشحونا بالدلالات، وغير منفصل عن السرد. ففي المقطعين الأول والثاني تتكون معالم فضاء المدينة: بيروت، من الساحة، وهي ساحة يؤثثها تمثال الشهداء، كما أنها تشهد حركة الباعة والباصات، وأصوات المزامير وهي أيضاً كبعد اجتماعي تعاني من أزمة السكن بسبب الهجرة عليها من الضواحي. إلا أن بعض تمظهرات الوصف تخضع لطريقة التخيل عند السارد، فتمثال الشهداء يستدعي الدم، لكن الكتابة تصوره "محاطا بالأعشاب المقطوعة الرؤوس، ولم تكن الدماء هناك".

أما في المقطعين الثالث والرابع فالسارد يزاوج بين استحضار بيروت والبحر، فالوصف يندمج في مجموع النص ليحقق استقلاله الداخلي: (الأيام السبعة / الألوان: تتداخل / البحر: يدخل على المدينة مثل فرس همجي / البحر: يأتي / بيروت: تحمل على خصرها البريوت / البيوت: سبعة، ضيقة / المدينة: امرأة حجارة، شوارع... لافتة كتب عليها أسماء الموتى / الموتى: رحلوا / المدينة: طبقات، لها باب أو أبواب)، فهنا نلاحظ أوصافا لموصوفات، تتداخل مع التجربة التي يحاول أن يعرضها السارد، ويكون دور الوصف هو مساعدة السرد على تشييد عالم

المحكي وبناء عناصره وتفاصيله، أي كيف يرى منصور المدينة والبحر بعد أن خرج من الميتم.

يشكل الوصف في "عن علاقات الدائرة" طبيعة متميزة في الكتابة الروائية العربية، وذلك عن طريق تشغيل الأشياء الموصوفة كعلامات داخل سياق المحكي، وبما يسمح به اقتصاد اللغة وتوليف العناصر المتناثرة لتكون عالما متخيلا لا تريد له الكتابة الروائية أن يسقط القارئ في فخ الإيهام الواقعي، بقدر ما تسعى نحو التركيب القائم على أساس المخيلة المنجزة في الكتابة والمفترضة في القراءة.

أبواب المدينة

تحفل الرواية بفضائها الأسطوري، وبطرائق الحكي كما تمارسها شهرزاد في عالم "ألف ليلة وليلة"، فالغلالة الأسطورية تلف الرواية من بدايتها إلى نهايتها، فعلاقة "الرجل الغريب" بالمدينة التي يفد عليها تشبه إلى حد بعيد علاقة السندباد ببيضة الرخ، فقد ظل "الرجل الغريب" يطوف حول أسوار المدينة باحثاً عن باب يدخل منه إليها فلم يجد، لأن الأسوار التي تحيط بها دائرية تحيط بها من كل جانب، والدوران حول الأسوار يعيد الرجل إلى حيث كان دون أن يدري أين كان، فهو يطوف حول نفسه كما يطوف حول الأسوار، وكما طاف السندباد حول بيضة الرخ طوافا لم يوصله إلى بداية أو إلى نهاية.

تنعكس هذه البنية الدائرية للأسوار على بنية الرواية نفسها، ومحكياتها، ومعيش بطلها خارج المدينة وداخلها، معيشها في عالم حلمي ملفوف بغلالة أسطورية. يقول السارد عن البطل في بداية الرواية: "يذكر كيف بدأت حكايته، لأنه لا يعرف. رأى نفسه وسط الحكاية ولم يسأل كيف بدأت. كان مشغولا بنهايتها، وحين أتت النهاية وجد أنه لا يعرف النهاية أيضاً، وأن الآخرين لا يعرفون النهاية، لأن النهاية لا تعرف، لأن النهاية هي النهاية." (الرواية ص ٦). وينظر السارد إلى بطل الرواية "الرجل الغريب" على أنه نقطة في دائرة، وحيث يشتغل بعد الدائرة الرمزي في رحلة الحياة والموت، كما يشتغل في بنية الرواية الحكائية: "كرجل مشى إلى موته، لكني لمحته، لكني حاولت أن أقترب منه، لكني حاولت أن أقول له، رأيته وكان في البعيد، والبعيد كان، كنقطة تصير زوايا وكزاوية تصير إلى دوائر وكدائرة تتلاشى في نقطة واحدة. المدينة التي يبحث لها البطل عن باب يدخلها منه متاهة، والأسوار التي تحيط بها دائرية، ومن ثمة يمكن أن نجد معنى لتضاعف معنى الدائرة على ثلاثة مستويات: مستوى الأحداث، ومستوى المكان (المدينة)، ومستوى الشخصية، فهي ثلاث دوائر تدخل في دائرة واحدة هي التي تقدمها لنا كلية النص الروائي، ويمكن تخصيص وقفة نقدية لتحليل هذه الدوائر الثلاث، وهو ما يمكن أن يوصلنا إلى المعنى والدلالة في "أبواب المدينة"، كرواية استثنائية، تؤسطر عالمها وتحيل من خلال أسطرته على عالم ألف ليلة وليلة. إنه كالسندباد يرحل في المكان فيجده ولا يجده، يجد نفسه ولا يجده، يحلم بربح من الأرباح فلا يكون له سوى زمن

الخسارات. وهو غريب لماذا؟ إنه غريب عن نفسه وعن المدينة، وغريب كما يراه الآخرون. لذلك فهو يصل ولا يصل، يجد ولا يجد، يعرف ولا يعرف، يبحث عن مستقر في تيهه فيجد أن التيه هو المستقر، ولذلك فالمدينة متاهة والرجل يتيه فيها.

تلفت انتباهنا في الرواية، مجموعة من العلامات النصية، التي تشكل بؤرا لمظاهر التكرار الوظيفي في النص، ومن بينها:

– النساء السبع: سبع نساء يلتقي بهن "الرجل الغريب"، ويتكرر اللقاء سواء خارج المدينة أو داخلها، وهن نسوة نذرن أنفسهم للبكاء على قبر الملك، فإن ماتت واحدة منهن استبدلت بأخرى. "الملك أوصى أن تختار المدينة سبع عذارى ينتحبن على قبره، وحين تموت إحداهن تدفن إلى جانبه وتستبدل بعذراء جديدة". (الرواية ص ٢٨).

– الشيخ المتقوس الظهر، الذي يقول عن نفسه: "أنا هو الذي يدل الغرباء على ساحة المدينة. هذه هي مهنتي. منذ ألف عام وأنا أقيم هنا، ولا أموت لأن أحداً من سكان المدينة لم يقبل أن يتعلم مهنتي." (الرواية ص ١٧).

– عالم الحيوان الذي يتشاكل مع عالم الإنسان في الرواية، فالحيوانات تحضر على شكل طائر أو ثعبان.

– عالم الألوان التي تتدرج من الأبيض إلى الأسود، فالأبيض هو بياض المدينة وبياض الساحة (المكان)، والأسود هو لون الليل (الزمان)، وبينهما تحضر الألوان الأخرى.

إن دراسة هذه العلامات النصية، ومن حيث هي مظاهر للتكرار، سواء كبناء للبعد الأسطوري للرواية، أو باعتبارها تكرارات ملحة تضيء زوايا النفس لدى البطل، أو باعتبارها أيضاً، ذات وظيفة بنائية وجمالية، يمكن أن تفيد في فهم الرواية على أكثر من منحى وأن تقدم لها أكثر من دلالة، لكن البعد الأسطوري للرواية، وتماهيه مع الأساطير القديمة، حتى دون إعلان ذلك، هو ما يجعلنا نتوقف عند نهايتها، وحيث يقول الراوي: "إن الأشياء هي الأشياء، وهذا حدث منذ ألف سنة وسيحدث بعد ألف سنة." (الرواية ص ١٠١)، فمعنى ذلك، أن ما حدث للرجل الغريب قبل دخول المدينة، وبعده، هو القدر الإنساني، قدر الغربة في الحل والترحال، في السفر وفي الإقامة.

الجبل الصغير

بطل الرواية مطارد في منزله من قبل المسلحين، ولذلك فهو يضطر إلى مغادرة بيته وإلى الالتحاق بصفوف المقاتلين. من ذاكرته نتعرف على تاريخ المنطقة التي عاش فيها والتحولات التي عرفتها، فمنطقة الجبل الصغير سميت بدءا على اسم يوف الصغير الذي كان يمتلكها، ثم

حملت اسم السيوفي نسبة لمن اشتراها منه، ثم جاء معمل الموبيليا ليسرق فيما بعد ويتحول إلى مقر لنوم الجنود الفرنسيين...

تتماهى سيرة المكان مع سيرة البطل، كلاهما يتحول: المكان في اتجاه الخراب والبطل في اتجاه مقاومة الخراب. لذلك ترصد الرواية تاريخ البطل مترابطا مع بعض الأحداث السياسية التي عاشها "أبو جورج"، وحيث تقدم الرواية هذا الترابط على النحو التالي:

"١٩٥٦: العدوان الثلاثي على مصر. كنا في مدرسة الحي الفقيرة. كنا صغاراً. نستمع إلى راديو صوت العرب. نذهب إلى البيت ونفرح عندما تنتصر مصر.

١٩٥٨: المتاريس في الحي. الوجوه كالحة. المسلمون يريدون قتلنا. لم تصدق أمي. كانت دائماً تقول، هذا غير معقول. إنهم يشبهوننا كثيرا." (الرواية ص ١٨). يتكرر بحث المسلحين عن البطل في الرواية ثلاث مرات، تكراراً يكاد يكون حرفياً، وبنفس الحوار الذي دار بين أم البطل والمسلحين، وهو ما تسجله الصفحات: ١٠، ٢٠، ٢٥ / ٢٦. تتجه الحياة اليومية للبطل نحو تجارب الفدائيين ومرافقتهم والدخول معهم في حوارات حول حماية الشعب وحماية الفلسطينيين. إنهم لا ينوبون عن الجيوش العربية في تحرير فلسطين ولكنهم ينتظرون أن تأتي لتقوم بدورها في التحرير، وهو ما ترمز إليه الرواية بمجيء دبابة مدفعها معطل. تتداخل الحوارات بين المقاتلين لتعكس وعيهم بالحرب وضرورة

خوضها من أجل إعادة ذاكرة الوطن لمن فقدوها وفي كل ذلك لا تكف الرواية عن الاحتفاء بتعدد شخصياتها التي تقوم كلها بفعل واحد، إذ لا فرق بينها إلا في اختلافات بسيطة في وجهة النظر.

رواية تؤسس عالمها من عالم الحرب الأهلية في لبنان، والبطل يقاتل في شوارع المدينة وفي الجبال، يعيش تجربة موت رفاقه وتجربة الحب، لكنها مع ذلك، تتجاوز العادي والمألوف، سواء في طرائق الكتابة أو في العوالم التي تقدمها.

رائحة الصابون

يقول إلياس خوري في المقدمة التي وضعها لهذا النص، إنه رواية قصيرة، وقد استهواه هذا الجنس الأدبي في العديد من أعماله، ويرى أن قصص "المبتدأ والخبر" هي كناية عن أربع روايات قصيرة. وبخصوص ما يميز "رائحة الصابون" من بينها، هو "اكتمالها الشكلي، لأنها استطاعت أن تجمع تعدد الأصوات من خلال تعدد مستويات السرد، وأن تحمل داخلها شبكة روائية تقوم على دوائر صغيرة، هي الحكايات" كما يقول إنها هي التجربة التي سوف تتم بلورتها وتطويرها في أعماله الروائية اللاحقة.

تتشابك الأحداث والشخصيات في الرواية، لكن أهم مظهر لهذا التشابك، هو حدوث نوعين من الوقائع في الرواية، أحدهما هو الذي

يقع في ذهن بطلها وهو برفقة صديقته يشاهد شريطاً سينمائياً، والثاني هو ما يقع في الشريط نفسه. عالمان على تباينهما واختلاف شخصياتهما ووقائعهما فهما يتشابكان على مستوى الكتابة، بالرغم من أن الرواية قد خصصت من الناحية الطباعية لكل منهماً من الحروف، كتوزيع للفضاء البصري.

زمنان مختلفان، ففي الشريط يحضر زمن الاحتلال الفرنسي للبنان، وفي زمن الأحداث المسترجعة من ذاكرة البطل يحضر زمن الحرب الأهلية. شخصيات متباينة وعالمان متباينان، ومع ذلك فهما يتشابكان، من حيث تقديمهما لعالم الرواية، من خلال تعدد المحكيات والأصوات السردية والأزمنة والأماكن.

تلجأ الكتابة في المستوى الثاني، أي الأحداث التي تقع في الشريط، إلى استغلال تقنية السيناريو، من حيث وصل اللقطات وتقطيع المشاهد لتدل على النقلات المكانية والزمانية التي تخص بطل الشريط جميل الحداد، عازف العود، الذي تدور حياته الخاصة أنواع من الدوائر: وظيفته، عمله في الكازينو، مرضه، علاقته بأخته...

أما في المستوى الأول، فنجد أنفسنا أمام دوائر أخرى تدور فيها حياة البطل، ففضلاً عن راهنه وهو يشاهد الشريط، فهو يسترجع علاقة والده بأمه وبماتيلد، وعلاقته هو نفسه بماتيلد ليسرد لنا حياة ماتيلد

نفسها، وحياة أخيه الذي ذهب إلى فرنسا ليدرس الطب ثم وصل عنه خبر بأنه أصبح يعمل ممرضاً وأنه قد تزوج امرأة فرنسية...

تتسع الأزمنة في الرواية لتشمل زمن الشريط، من حيث أحداثه ووقائعه ومعيش شخصياته، وهو زمن يحيل على مرحلة احتلال فرنسا للبنان، كما تشمل الزمن الأحداث المسترجعة من ذاكرة البطل. لكن الزمنين معاً، وعلى اتساعهما، يحضران في زمن الفرجة، وحيث تبدأ الرواية بدخول البطل قاعة السينما، وتنتهي بخروجه منها.

إن ما يميز الرواية، هو استخدامها لتقنية كتابة السيناريو، وأيضاً تجميعها لكل الأزمنة في زمن واحد.

الوجوه البيضاء

تقوم الرواية على البحث في جريمة قتل "خليل أحمد جابر"، وتقديم أفراد أسرته لشهادات عنه، ووجهات نظر في الأحداث، وطرح السؤال عمن يكون القاتل. والقاتل في نظر أبطال الرواية غامض، لا يستطيع أحد تحديده.

ومن خلال ذلك، تطرح الرواية جملة من المداخل لقراءتها:

أولاً: من حيث هي رواية تعتمد على الشكل البوليسي، والتحقيق في جريمة قتل "خليل أحمد جابر". فالمقتول معروف وكل الشخصيات تنشغل بمعرفة من هو القاتل، ولماذا قتل.

ثانياً: من حيث هي رواية وجهة النظر، وحيث تتناوب عدة شخصيات على سرد الوقائع المتعلقة ب"خليل" كما عاشتها أو سمعت عنها. فالفصل الأول، تسرد أحداثه "نهى جابر" زوجة المغدور. والفصل الثاني يسرده "علي كلاكش" جار خليل. والفصل الثالث تسرده "فاطمة فخرو " أرملة بواب العمارة. والفصل الرابع يسرده عمال الأزبال الذين اكتشفوا جثة القتيل مشوهة في سطل القمامة. والفصل الخامس يسرده المقاتل "فهد بدر الدين" المداوم في المكتب الذي اعتقل فيه جابر. والفصل السادس تسرده "ندى النجار" الابنة الثانية للمغدور. أما مدخل الرواية وخاتمتها فيسرد أحداثهما المؤلف، وهو شخصية ورقية تحيل على نمط السارد المؤلف المعروف في الكثير من الرواية الغربية، والذي لا علاقة له بالمؤلف الحقيقي.

ثالثاً: من حيث هي رواية عن الحرب الأهلية في لبنان، تناولت فداحتها من خلال شخصية "خليل أحمد جابر" الذي أصيب بخلل نفسي بعد استشهاد ولده "أحمد" وعدم تكريمه التكريم اللائق. إن فظاعة الحرب في الرواية، تتجلى من خلال عدة مظاهر، منها القتل المجاني، ومنها ظهور تجار حرب يتاجرون في أثاث المنازل التي يغادرها أصحابها بعد أن أصبح السكن فيها خطرا على حياتهم، ومنها عبثية الحرب نفسها، وحيث يصبح أعداء الأمس هم حلفاء اليوم، فتتغير المواقع وتزاح المتاريس لتقام في أماكن جديدة، وحيث يقاتل المقاتل جنبا إلى جنب مع من كان سيقتله بالأمس.

تتيح "الوجوه البيضاء" هذه القراءات الممكنة، وهي بذلك تفتح أفقا لدهشة القراءة وأسئلتها، ومحاولة فهم الرواية وعالمها وتشكلاتها الكتابية.

رواية تغتني باستثنائية عالمها وشخصياتها وتقنياتها السردية، وبقرائها الذين يستطيعون أن يلجوها بأكثر من مدخل، وبأكثر من قراءة.

رحلة غاندي الصغير

الحرب مرة أخرى. حرب تشهد عليها الرواية، وتبني عالمها من عالم الشخصيات التي تعيش في فضاء الحرب. غاندي الصغير مات قتيلا بغير ذنب. رصاصة طائشة قتلته. غطته أليس بالجرائد. لكن قصته وقصة أليس وقصص باقي الشخصيات قد بقيت حتى بعد موتهم. يموتون وتبقى قصصهم تُروى، يرويها الراوي ويكتبها الكاتب. منذ بداية الرواية، يأتي ذكر حشد من شخصياتها، وكلها مرتبطة بالموت، فالموت لا يمكن أن يوجد إلا في زمن الحرب، وحيث الحرب والموت وجهان لعملة واحدة.

يحضر السارد، وهو المؤلف، في الرواية، ليُنظم فوضى حكاياتها. هو سارد مشارك في الأحداث، وهو من يكتب عن الآخرين: "تذكرت عبد الكريم، وقررت أن أكتب هذه الحكايات. واكتشفت أن ما روته لي أليس لم يكن كذبا. المرأة العاشقة لا تكذب. أليس لم تكن عاشقة ولم

تكذب. هكذا كانت أليس، تكذب كما يفعل كل الناس، لكنها أخبرتني كل شيء، وكان كل شيء صحيحا." (الرواية ص٨). وتتكشف العلاقة بين السارد المؤلف وبين غاندي الصغير من لحظة للتماس بينهما هي التي تصفها الرواية بما يلي: "عبد الكريم الملقب بغاندي الصغير كان ماسح أحذية، وأنا لم أمسح حذائي عنده، لكنهم أخبروني عنه، والتقيت به، وتحدثنا طويلا." (الرواية ص٩). وإذا كانت الرواية تقدم لنا علاقة السارد بالمؤلف بغاندي الصغير، فهي تقدم لنا أيضاً حياة غاندي الصغير (رحلته)، بدءا من اسمه وما رآه فيه بعض الناس المثقفين من تشابه مع زعيم الهند ومحررها الوطني غاندي، وإلى أن يفتح مطعما على حساب كلب الأمريكاني الذي كلبه بإطعامه وأخذ الطعام المتبقي من أحد المطاعم، ففتح بذلك مطعماً، وإلى عمله في تنظيم جمع القمامة، وحيث اعتبرته زوجته زبالا بينما هو منظم لعملية تصريف الأزبال وبكل المراحل التي تمر منها. والرواية لا تقيم هذه العلاقة بين بطلها وبين المؤلف الضمني وحسب، بل تتجاوز ذلك إلى جعل المؤلف الضمني معنيا بحياة وموت غاندي الصغير، أي برحلته من الحياة إلى الموت، ليمنحها ما يريد من المعاني، لا في الرواية ولكن في حياته داخلها أيضاً، باعتباره بطلا من أبطالها.

تتعالق الأحداث المتخيلة في الرواية مع أحداث حقيقية عاشتها لبنان، ليتم تزمين الأحداث في الزمن التاريخي، منها الانفجار الذي أدى إلى مقتل رئيس الجمهورية المنتخب بيير الجميل بتاريخ ١٤ أيلول ١٩٨٢ كما تشير الرواية إلى ذلك في متنها أيضاً في هامش بالصفحة

١٤. وبما أن مقتل "غاندي الصغير" له علاقة بالحرب الأهلية، وعبثيتها، كما كان حال "خليل أحمد جابر" بطل "الوجوه البيضاء"، فإن مظاهر الحرب وانعكاساتها على الحياة اليومية هي ما يغطي أحداث الرواية، ويشحن أبطالها بالانفعالات، ويصنع مصائرهم. تقول الرواية: "في ذلك اليوم، صارت الحرب أقنعة على وجوه الجميع. الناس صاروا أقنعة بلا عيون، يمشون كالهائمين في شوارِع المدينة. وغاندي الصغير يمشي." (الرواية ص ١٧).

لكننا نلاحظ مرة أخرى أن الرواية تتحرر من البناء التقليدي الذي يبني الأحداث بناء يتطور فيه الزمن من البداية إلى النهاية، فتصنع فوضاها وتشظيات أحداثها من نفس النفق المظلم الذي تسير فيه الحرب كما تسير فيه الأحداث، وهما معا محكومان بمنطق أعمى، ولا دليل يدل أحدا في شوارع الحرب في بيروت على مكان آمن، بينما السارد المؤلف في الرواية لا يصنع هو الآخر للقارئ مكانا آمنا للقراءة، بل هو صاحب زوبعة لا بد له من أن يزوبعها، وأعني أنه يفجر الأحداث لا بوقوعها كانفجار وحسب ولكن أيضاً بجعلها موضع سؤال يحرض القراءة على أن تستنير به، لا لفهم ما يحدث وحسب، ولكن أيضاً لفهم خطط السارد المؤلف وغائية أسئلته وملاعباته لمسارات المحكي. إنه يرى أنه يكتشف ثقوباً في الحكاية: "أذكر كلمات أليس وأحاول أن أتخيل ما حدث فأكتشف ثقوبا في الحكاية. كل الحكايات ملآنة بالثقوب. لم نعد نعرف أن نروي. لم نعد نعرف شيئاً. وحكاية غاندي الصغير انتهت. الرحلة انتهت والحكاية انتهت". (الرواية ص ١٢). **حرفياً،**

تتكرر هذه الفقرة في الصفحة ٢٤ من الرواية. لماذا؟ لماذا تحتوي الرواية على هذه الفقرة مرتين، وكيف تنتهي الرحلة والحكاية في الصفحة ١٢ أو ٢٤ ولا تنتهي؟

التكرارات في الرواية ليس لها هذا المظهر فحسب، بل لها مظاهر كثيرة ومنها يتم توليد الأحداث وتنسيلها من بعضها لتفتح أفقاً جديداً لمسار الحكاية، ثم سرعان ما يتغير وجه ذلك الأفق، ليتم تعتيمه فيصبح في حاجة إلى الإضاءة بأحداث أخرى.

من مظاهر التكرار التوليدي ما نكون قد قرأناه في ص ١٥ من الرواية، وحيث تكون العلاقة قد نشأت بين غاندي الصغير وبين المستر دايفيز، الأستاذ الأمريكاني الذي يتكلم العربية بلهجة أبناء البلد: "أنا ما عندي شي، عندي صبابيط، قال غاندي"، وهي العبارة التي تتكرر بحرفيتها في ص١٨٦ من الرواية.

رواية لا تخرج عن السنن الروائي الذي مارسه إلياس خوري وخطط له، وهو سنن يحرر الكتابة الروائية من أي نموذج جاهز. كما أنه يدور في فلك الكتابة والحرب، كما راهن عليهما الكاتب. الرهان على الكتابة من أن تحرير الذات وجعل كل الكلام ممكن وكل الفعل ممكن. والرهان على الحرب باعتبارها تحرر الإنسان من غزو الآخر وتمنحه فرصة تأمل ومراجعة ذاته من جديد.

مملكة الغرباء

(دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٩٣)

تتعدد المحكيات وتتداخل في الرواية، بتداخل العلاقات بين الشخصيات وتعددها، وبما يجعلها تعيش في أزمنة لها تاريخيتها من حيث ارتباطها بالأحداث السياسية وبشخصيات سياسية معروفة تحيل عليها الرواية.

فمن حكاية بطلها العائد من الأغوار إلى بيروت "حاملا معه الرطوبة والرصاص ورائحة الذكريات"، إلى مريم وسامية، وهما شخصيتان تلتبس الواحدة منهما بالأخرى، إلى الشركسية البيضاء، والقاوقجي، وعلي، وفؤاد غربريال نفاع، وجورج نفاع، وإسكندر نفاع، وإيميل آزاييف الإسرائيلي، إلى غير ذلك من الشخصيات وما يجمع بينها من خيوط أو علاقات، تبدو الرواية شبكة معقدة من العلاقات؛ يتسع زمنها الروائي الخارجي ليحيل على سنة ١٩٢٠ وهي سنة إعلان دولة لبنان، ولينتقل إلى سنة ١٩٨١ سنة اندلا ع الحرب الأهلية.

نسيج متداخل الخيوط من علاقات بعضها يحيل على راهن الشخصيات وهي تقوم بالفعل الروائي وبعضها يرجع بالشخصيات إلى معيشها في الماضي وإلى تاريخ حياتها الخاص.

إن ما يؤطر هذه المحكيات في الرواية، هو مظهران أساسين:

الأول: يتجلى في كتابتها لتاريخ الحرب بين العرب وإسرائيل، وتاريخ الحرب الأهلية اللبنانية، وهو ما يجعل الرواية كتابة بالحرب، وعنها، وبها، فهي محفز رئيس للكتابة، على بناء الشخصيات والمواقف التي تحيا فيها ومستويات المعاناة التي تعانيها. وكما الحرب شتات فالأحداث المتعلقة بذاكرة الحرب أو بمعيشها تحضر كشتات في ذاكرة الشخصيات وفي الأزمنة التي تتم النقلات السردية إليها.

والثاني: هو أن الرواية، ونظراً لتشعب محكياتها وتداخلها، تتأمل نفسها وهي تنكتب، فتسائل ذاتها كما يسائل القارئ الضمني المؤلف الضمني سؤالا ملحا يتكرر مع بداية كل فصل من فصول الرواية: "عم أكتب؟ أين الحكاية؟ سألتني مريم. قلت لها إنني أروي حكاية سامية لا حكايتها. وأنا أعرف أن ما رويته حتى الآن لا يصلح حتى مقدمة لحكاية البحر الميت أو حكاية وداد أو إميل. لكني لا أكتب قصة. أترك الأشياء تأتي. أقول إنني أروي الحكاية كما هي..." (الرواية ص ٢١). وتتلاحق مثل هذه الأسئلة على مدى صفحات الرواية، مما يعني أنها تنكتب وهي تتخلق من البياض ساعة الكتابة، فليست ثمة أحداث مرتبة ومنظمة تنظيما تسلسليا وإنما هي أحداث تأتي إلى الرواية على شكل انفجار في ذاكرة السارد / المؤلف. فكما تقول الرواية في ص ١٢، وعلى لسان السارد المؤلف: "عم أكتب؟ حكايتان، لا، ثلاث حكايات. لست أدري كم عددها، ولا أعرف لماذا تترابط حين أرويها. عندما نكتب فنحن

نمتلك أن نقول ما نشاء، كلا، نمتلك أن نقول ما يقال، نشاء ما نقول، لا العكس". ويقول أيضاً: "ماذا أكتب؟ لست أدري. أشعر بالكلام يتخلخل ويتفكك" (الرواية ص ٣٧. أما في ص ١١١ فنقرأ: "أين الخلل في هذه الحكاية؟ هل الخلل في المقارنات وأنا لا أقارن؟ الأشياء تتداعى وتتداخل، كي ترسم صورة المرايا التي تغلف صورة هذا البحر الميت الذي وقفنا على شاطئه مريم وأنا، ورأينا الحكايات تغوص داخل أفقه الرصاصي".

يترافق المنحى التشكيلي للأحداث مع تأملها من قبل السارد المؤلف، محأولاً أن يشرك القارئ الضمني في طرائق تشكلها والأسئلة التي تطرح على العلاقات التي تجمع بينها. وهو منحى في الكتابة، ينشغل ببناء الشخصيات والعوالم والأحداث، ويضعها في آن أمام مرايا الكتابة، بهدف تكسير منطق الإيهام الواقعي، وجعل الكتابة موضوعاً من موضوعات الكتابة. إن هذا المنحى هو ما يميز رواية مملكة بالغرباء، بالرغم من أن زخم شخصياتها وعوالمها كان يمكن أن يمتد إلى تفاصيل أوسع، يكون لها انعكاس على حجم الرواية، لكن مؤلفها شاء لها أن تكثف في ١٢٧ صفحة، تقول كل شيء عن زخم شخصياتها وتعدد أحداثها وتنوع أزمنتها.

مجمع الأسرار

(دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٩٣)

تتسع الرواية لأنواع من الخطابات، والتعالقات النصية، وهي فضلاً عن تعدد شخصياتها وتشابك العلاقات فيما بينها، تنسج نسيجها الروائي من تحير الرواية من شكلها التقليدي الذي يعتمد على الأحداث والشخصيات، لتجعل من الكتابة مساحة حرة تتفاعل فيها الأحداث مع وجهات النظر السياسية والثقافية والدينية، كما يتفاعل نصها مع نصوص أخرى.

محكيات كثيرة تتعلق ب "إبراهيم نصار" و "حنا السلمان"، وحيث تقف "نورما عبد المسيح" بينهما، لتوهم كل واحد منهما بأنه هو من افتض بكارتها، وما يمتد عن تلك المحكيات من امتداد للأحداث.

لكن ما يلفت النظر في الرواية، هو افتتاح فصولها بهذه الجملة: "بدأت الحكاية هكذا"، مما يعني أن كل بداية سابقة هي احتمال بداية، وأن البداية تقع دوما، في الاحتمال، وحيث يبحث السارد عن بداية لها باستمرار، ففي كل فصل يبدأ الحكاية من جانب من جوانبها، وهي حكاية دبقة لا يتمكن السارد من الإمساك بخيط لبدايتها حتى ينفلت منه فيحاول أن يمسكها من خيط آخر. حكاية شخصيات تبدو العلاقة بينها بالغة التعقيد، فملامحها وأوضاعها لا تتبدى للقارئ إلا من خلال تشظية

الأحداث وقيامها على الانتقال من حدث للآخر، وهو ما يجعل البداية احتمالا يبحث عنه السارد وتبحث عنه الكتابة.

ومما سبقت ملاحظته، فالرواية لا تخلص لتشكلها كسرد قائم على المواد الحكائية، بل إنها تتيح للقارئ أن يتأمل تشكلها وهي تعلن عن الكثير من مفاهيمها للكتابة وقضاياها. نقرأ مثلاً، في الصفحة ٣٦: "أعرف أن الروائيين يتعذبون كثيراً في اختيار أسماء أبطالهم. الكاتب الروسي تشيكوف كان يطلب من أمه أن تبعث له أسماء الناس في القرية كي يستخدمها في قصصه. أعرف كاتبا لبنانيا كان خلال الحرب الأهلية يفتح الراديو ويسجل أسماء الأعداد الهائلة من القتلى والجرحى المدنيين، الذين كانوا يسقطون بعد كل جولة عنف، كي يستخدمها في رواياته. أسماء الأبطال هي مشكلة الرواية الحديثة، فالحداثة هي الانتقال إلى الفرد، والفرد لا وجود له دون اسم. من أين نأتي بالاسم؟" ويشير هذا النص إلى أن الحكايات التقليدية أو القصص الشفهية كانت دائماً تسمي أبطالها إما بأوضاعهم الاجتماعية كالأمير واللص أو بمهنهم كالخياط والنجار أو بديانهم كاليهودي والنصراني. غير أن الرواية تنسج خيطا رابطا بين أحد أبطالها، وهو "سانتياغو نصار" وبين بطل رواية غابرييل غارسيا ماركيز "قصة موت معلن". لا تنسج هذه العلاقة، لتكتفي بأن تترك للقراءة شأن اكتشافها وتأملها، بل هي تعلن ذلك: "هل كان الكاتب الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز يعلم حين كتب روايته "قصة موت معلن" أنه يكتشف سر تلك الرسالة الذي بقي غامضا فترة طويلة،

أم أن حكاية مركيز لا علاقة لها بموضوعنا، وصلتها الوحيدة به هي الأسماء التي قد تتشابه وتتكرر؟" (الرواية ص ٣٥).

وزيادة على ذلك، فالرواية تحفل بتأمل أبطالها وهم يتماوهون مع أبطال روايات أخرى، مع حالتهم النفسية ومع الأوضاع التي يعيشونها: "لماذا كان الغريب اللبناني هو الضحية؟ هل لأنه كان يتكلم لغة أخرى؟ أم لأنه بدأ ينسى لغته؟ ألبير كامو قدم اقتراحا آخر. فالغريب في روايته يُقتل. غريبنا العربي ذُبح كالنعاج، والغريب الفرنسي قَتل جزائرياً لأن الشمس أحرقت عينيه. الأول مات بمجانية، والثاني قتل بمجانية. الأول كان عربياً وضحية، والثاني كان فرنسياً وضحيته عربية. الفرنسي كان غريبا بين العرب في الجزائر، واللبناني كان غريبا في بلاد بعيدة" (الرواية ص ٣٩).

كما نلاحظ إدخال الرواية للأشعار إلى جسدها، والأقوال المأثورة، والحكايات التي تعود إلى آدم عليه السلام. كل ذلك، مع ما سبق أن أوضحناه، يوسع من مجال الكتابة الروائية، ويجعل منها جنساً منفتحاً توظيف كل المدخرات الثقافية للكاتب، وتكسير منطق السرد من خلالها.

يالو

(دار الآداب، بيروت، ط ٢، ٢٠٠٤)

في هذه الرواية، تتركز الأحداث حول شخصية "يالو ". اسمه دانييل ويلقبونه يالو. يقوم بحراسة فيلا الأستاذ ميشيل سلوم المسماة (غاردينيا)، والفيلا تقع فوق هضبة تطل على الطريق العمومي. من هناك يتصيد يالو من يأتون بسياراتهم مرافقين للبنات، ليسطو على ممتلكاتهم من ساعات وحلي، مستعينا بالبندقية التي قدمها له مشيل سلوم وهي مرخصة، قصد التهديد. تدخل الأحداث في الرواية، في نفق اختطاف يالو للفتاة شيرين رعد والدخول في علاقة غامضة منها، يكتشف منها أنها مخطوبة لإيميل شاهين، ومع ذلك رافقت الدكتور سعيد في سيارته إلى ذلك الطريق الذي يقع خارج المدينة. نكتشف شخصية شيؤين، وشخصية الدكتور سعيد، وما يحيط بهما من أوضاع اجتماعية وسلوكات شاذة، كما نكتشف الحياة الخاصة للأستاذ سلوم وزوجته رندة وابنته غادة.

لكن الرواية تعتمد على تقنية الاسترجاع في تقديم الأحداث والمواقف والأوضاع التي تعيشها الشخصيات، وذلك من خلال اللحظة التي يتعرض فيها يالو للاستنطاق حول الجرائم التي ارتكبها، وتعرضه للتعذيب ليعترف بما اقترفه. زمنان في زمن واحد: زمن اعتقال يالو واستنطاقه وتعذيبه وإخضاعه للاستنطاق، وزمن آخر أوسع وأشمل، هو الزمن الذي تحضر فيه الحيوات الخاصة للشخصيات، كما رصدها يالو،

أو كما سمعها وهي تُحكى من قبل الشخصيات نفسها، وبذلك يتسع المحكي في الرواية، ليشمل أنماطا من العيش والسلوك.

يؤطر زمن الحرب كل هذه الأحداث، فالرواية تزمن أحداثها في زمن الحرب، وآثاره على حياة الشخصيات.

في هذه الرواية، يحضر بُعْدُ الكتابة الواقعية في الرواية، وهي واقعية على طريقة إلياس خوري، توسع من الأحداث والتفاصيل لتبني عالماً فسيحاً بكل أنماطه الاجتماعية وشخصياته المصدوعة بواقعها وبواقع الحرب.

باب الشمس

(دار الآداب، بيروت، ط ٢، ١٩٩٨)

تقع الرواية في خمسمائة وثمانية وعشرين (٥٢٨) صفحة، وهي مقسمة إلى جزئين: الجزء الأول، مستشفى الجليل، ينتهي عند الصفحة ٢٣٦، والجزء الثاني، موت نهيلة. البياضات تفصل بين بعض تمفصلاتها الحكائية، ونقلاتها السردية.

تقوم الحكاية الأم في الرواية على علاقة صعبة وجارحة بين خليل وبين يونس بن إبراهيم بن سليمان الأسدي. خليل يعمل في مستشفى مخيم شاتيلا، طبيباً وهو ليس بطبيب، فهو قد تلقى تدريباً في الصين

لمدة ثلاثة أشهر تعلم خلالها تضميد الجروح وإجراء بعض العمليات البسيطة، وهو متبنى من قبل يونس. يونس نزيل مستشفى الجليل، مصاب بجلطة في الدماغ، وخليل يلازمه لثلاثة أشهر، يدلك جسده لكي يسري فيه الدم، يطعمه بواسطة أنبوب من أنفه، ويحكي له الحكايات. من تلك الحكايات تتفرع عن الحكاية الأم سلاسل كلامية لا حصر لها، ومن خلال تدفق الحكايات على لسان يونس. حكايات تعني حياته وتجاربه الخاصة، وحياة وتجارب يونس، كما تعني شخصيات لا حصر لها. حشد هائل من الحكايات التي تتعلق بشخصيات عديدة، يستحضرها خليل وهو يحكيها ليونس، حاسباً أنه يسمعه، وأنه يوافق أو يعترض، فكأنه شهرزاد تسهر مع الحكاية لتوصل شهريار إلى النوم، كأنه يخفف من عناء يونس ويساعده على الوصول إلى لحظة الراحة الأبدية بواسطة هذه الحكايات. مع أن شبق الحكاية يستبد بخليل، وهو نفسه يرى أن "القصص كالخمر تتعتق حين نرويها" (الرواية ص ١٦)، فالحكي يسترسل من خلال تقنية الهذيان، والسارد يقدم الأحداث والشخصيات في تشابكها وهي ترد على خاطره من الذاكرة، ذاكرة مثقلة بالجراح، وبالأسى وبالانغماس في الحياة بشهوانية لا تضاهيها إلا شهوانية خليل تجاه الحكاية.

التواريخ الشخصية التي عاشتها الشخصيات، يتمازج فيها التخييلي على مستوى الكتابة ومعيش الفلسطينيين في المخيم، وحيث تتقاطع اللحظة الروائية التخييلية مع اللحظة التاريخية التي تشهد على الحرب الأهلية في لبنان وعلى المقاومة الفلسطينية للاحتلال الإسرائيلي. تؤشر

الرواية على تزمين أحداثها ومعيش شخصياتها في الزمن المادي من خلال العديد من الإشارات، ف "صباح الاثنين ٢٠ تشرين الثاني ١٩٩٥ هو موعد نهيلة مع الموت"، و "أم حسن بكت صباح الخامس من حزيران عام ١٩٦٧"، ووالد يونس الأعمى "هاجر إلى دير الأسد بعد مذبحة ١٩٤٨"، ويونس "دخل في تلك الأيام من عام ١٩٦٩ مرحلة جديدة من حياته السياسية. انضم إلى حركة فتح، وصار أحد مسؤولي القطاع الغربي"، والبطل يقول: "لا أعلم ماذا حل بنا منذ الاجتياح الإسرائيلي عام ١٩٨٢"، كما أن خليل يسأل يونس: "هل تذكر ماذا فعلت بعد استقالة عبد الناصر عام ٦٧؟"، أو: "وفي تلك الأيام، في تموز عام ١٩٦٨، وصل الأمريكيون إلى القمر، ومشى أرمسترونغ على أرضه البيضاء"، وهي مجرد أمثلة لما تحفل به الرواية من إقامة للعلاقة بين زمن أحداثها وبين الأزمنة التاريخية.

تستحضر الرواية زمن الحرب في الكثير من تمفصلاتها الحكائية، فأبطالها مقاومون، ومنذ بدايتها نعيش مع الشخصيات ذاكرة الحرب. يقول خليل ليونس: "كنا نعيش الحرب الأهلية في لبنان، وكنت تقول إن الحرب يجب ألا تكون هكذا، حتى إنك نصحتني بعد عودتي من بكين طبيباً، بعدم المشاركة في الحرب، وطلبت مني أن أذهب معك إلى فلسطين" (الرواية ص ١٤). ثم إن الرواية، فضلاً عن خطاب شخصياتها حول الحرب، فهي تشخص مظاهرها كما في النموذج التالي: "أرى وجه أبي مضرجاً بالدم. قالت أمي إنهم قتلوه، كوموه أمام باب الدار ومضوا،

قالت إنه سقط وتكوم كأنه ليس رجلاً، كأنه كيس. وحين اقتربت منه لم تره، أخذوه ودفنوه سراً في مقبرة الشهداء" (الرواية ص ١٧).

تتأمل الرواية حكاياتها وهي تتناسل ولا سيما من حيث بناؤها على شخصية السارد (خليل) الذي يسرد لـ (يونس) أحداث الرواية، فهو بطلها وساردها، ما عدا في بعض المقاطع التي يسلم فيها مهمة السرد ليونس نفسه. ويندرج هذا التأمل في إطار ما يعرف بتفكير الرواية في نفسها وهي تنكتب، فليس ثمة خط سردي جاهز، وكل الحكايات تتنظم من خلال وقفات السارد وهو يتأملها: "يا أنت. كيف أحكي لك أو معك أو عنك؟ هل أخبرك حكايات تعرفها، أم أسكت وأتركك تمضي إلى حيث تمضي؟" (الرواية ص ١٣). يقول السارد للمسرود له: "أنا جمعت الحكاية ورتبت جملك المشتتة وصارت حكاية" (الرواية ص ٣٤).

بهذا تشكل الرواية معناها من الحرب والكتابة، من المقاومة ومن المقاومة بالكتابة. معنى نجده من يهيمن على معظم روايات إلياس خوري، ليجعل منها سؤالاً جارحاً حول الحرب، وسؤالاً يحمل قلق الأشكال بالنسبة للكتابة.

العالم الروائي في روايات أحمد إبراهيم الفقيه

تتوزع أعمال أحمد إبراهيم الفقيه بين الكتابة المسرحية والقصصية والروائية، وهي تجربة لها ثراؤها لا على مستوى هذا التنويع في مقاربة الأجناس الأدبية وحسب، ولكن أيضاً من حيث توسيع العوالم وإغناؤها بقوة الكتابة وانجذابها إلى الذاكرة والطفولة والمعيش والمحلوم به.

في الكتابة المسرحية، نجد الكاتب منشغلاً بتجريب ممكنات الحوار المسرحي الذي من خلاله تنبني الأبعاد الدرامية التي تحفل بالمعيش الإنساني. وبالرغم من انتماء شخصيات الأعمال المسرحية المنشورة في "غناء النجوم" إلى عالم الغرب، واحتفائها بقضية تهم الإنسان الغربي أساسا، وهي ما يتجلى في إحساس هذا الإنسان بالرتابة والضجر من اليومي والفراغ السحيق القاتل، والشعور بالعبث والضياع، فإن العمق الإنساني الذي تضفيه الأعمال المسرحية على معاناة شخصياتها يوجه الكتابة المسرحية نحو هذا البعد العميق المتجذر في الإنسان.

وفي الكتابة القصصية، على تنوع مواد المحكي، واقتحامها لعوالم مفارقة ومتباينة، فإن ما يلم شتات القصص ويجعلها تنضوي ضمن وحدة الموضوع، في أغلبها، هو تيمتان أساسيتان:

الأولى تتجلى في البعد التخييلي الذي تعيشه شخصية البطل، وهي تأتي بالخارج إلى الداخل النفسي أو وهي تقرأ الخارج بما يثوي في أعماق النفس من جراح ومكابدات وأوهام وأحلام.

والثانية تتجلى في جرح المرأة الذي يترك ندوبا عميقة في ذات السارد البطل، نظراً لعدم التكافؤ في العلاقة بين الجنسين.

ثمة إذن خيوط ناظمة للموضوع المهيمن على القصص، حتى مع وجود أنماط كتابية أخرى تسعى إلى ترميز الواقع، كما في قصة "الجراد"، أو في قصة "ليلة الأقنعة" وحيث يختار البطل قناع حمار.

وفي الكتابة الروائية، نجد أنفسنا أمام نمطين من الكتابة:

يتجلى النمط الأول في "حقول الرماد" و "جحور بلا فئران"، وحيث تستدعي الكتابة الروائية عالم الصحراء، وتلجأ إلى البطل الجماعي المتمثل في الرواية الأولى في سكان قرية "قرن الغزال" وفي الرواية الثانية في النجع الذين يغادرون مكانهم بحثا عن الرزق في قلب الصحراء. ولعل الصحراء، كقاسم مشترك بين الروايتين، هي البطل الحقيقي فيهما معا، مما يمنحهما خاصيتهما الأدبية المتميزة بتميز العوالم التي تقدمانها، وبواقعيتها التي تتشيد من تفاصيل المعيش اليومي، وصراع الإنسان مع الإنسان ومع السلطة والطبيعة، وبرمزية ذلك الصراع التي تدل على المعاناة الإنسانية.

ويتجلى النمط الثاني في ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه، التي لم نقرأ منها سوى جزئيها: الأول "سأهبك مدينة أخرى"، والثالث نفق تضيئه امرأة واحدة"، إذ يتبدى أن هذه الثلاثية، هي مسيرة عاطفية ل "خليل الإمام" ومسيرة لعلاقته مع المرأة ممثلة في العديد من النساء اللواتي عرفهن.

في الرواية الأولى، وفي فضاء الغرب، (إيرلندا)، المتحرر والمتفتح على العلاقات، والمغاير في أخلاقياته لأخلاقيات الشرق، يمارس خليل احتفاء بتحرر جسده وروحه مع ليندا ثم مع ساندرا، بالرغم من قلق العلاقة ودخولها في أنفاق مظلمة تهدد بالفراق والقطيعة بعد كل تلك اللقاءات الجميلة المبهجة للنفس والجسد.

وفي الرواية الثالثة، في فضاء الشرق، (ليبيا)، يعيش خلال المفارقة بين زوجته التي انطفأت جذوة العلاقة معها وبين سناء التي أيقظت هذه الجذوة من جديد، محاصرا بالخوف وهو مرصود ومتابع.

في كلا الروايتين يقوم عالم داخلي هو عالم خليل، بكل أوهامه وأحلامه، وتوقعاته وانتظاراته، وخوفه وتوجسه من العالم الخارجي، وسكونه في بدائل عن الواقع تتكون من عالم الطبيعة وعالم المقروءات وعالم التداعيات الحرة التي تقترب من الهذيان، وهو ما يحرر الكتابة الروائية من صلابة الواقع، ويمنحها معنى إنسانيا ودلالة توسع من مدارات الحياة اليومية التي يحياها البطل.

تبدو الروايتان أشبه بسيرة عاطفية للبطل "خليل الإمام"، تنقلنا من امرأة الغرب إلى امرأة الشرق، ومنهما معا، إلى امرأة الحلم القادمة من الأساطير، ومن عالم ألف ليلة وليلة.

وعموما فإن هذا التنويع في مقاربة العالم، من خلال الكتابة المسرحية والقصصية والروائية، ليست له سوى دلالة بحث الروائي عن ممكنات تعبيرية يوسع من خلالها قاعدة المحكي، وطرائق الحكي، والتعبير الحر عن العواطف، وخلق المراوحة بين الذات والموضوع.

حقول الرماد

(المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط ١، ١٩٨٥)

تدور أحداث الرواية في قرية صحراوية هي "قرن الغزال"، حيث يجمع المحكي بين بؤرتين أساسيتين هما علاقة الحب التي تنشأ بين شابين من القرية هما "العيد" و "جميلة"، ومعاناة القرية من جور السلطة ممثلة في المتصرف.

خطابان متشابكان داخل خيوط المحكي، أولهما هو خطاب العشق وما يتفرع عنه من مصائب تحمل بـ "جميلة"، ابنة عامر اليتيم، التي هي أجمل بنات القرية، وأفضلهن تعليماً، فقد درست حتى صارت معلمة، لكن الجميع يطمعون فيها، بدءاً من المتصرف، الذي يكبر والدها، والمتزوج من امرأة أخرى، إلى الدرويش (مجنون القرية) الذي

داهمها في قارعة الطريق محاولاً أن يغتصبها، إلى الشيخ نصر الدين، الذي جاء إلى الشرطة يعترف بأن الجنين الذي في بطن جميلة هو منه، ليكتشف الجميع أن الشيخ قد جن. إشاعات كثيرة تحوم حول جميلة، وصراع حولها بين المتصرف الذي يقايض والدها على الزواج منها بأن يجعل منه ممثلاً للشعب في البرلمان، على أميته وجهله بأمور الحياة، فما بالك بأمور السياسة، وبين العيد، الشاب المتعلم، الموظف في إحدى إدارات المدينة القريبة من "قرن الغزال"، وكل تلك التفاصيل تساعد على تنمية قصة حب تقع أحداثها في قلب الصحراء.

أما الخطاب الثاني فهو يتمثل في مجيء لجنة يرأسها أمريكي إلى القرية، تبشر ببناء معمل للزجاج في أرض القرية، ثم يكتشف السكان فيما بعد أن ذلك الأمريكي ضابط مخابرات جاء يبحث في صلاحية الموقع لبناء قاعدة عسكرية أمريكية، ثم إن المتصرف يتحكم باعتباره ممثلا للحكومة في أمور القرية كلها، إلى أن يأتي قرار الحكومة بترحيل السكان عن القرية التي لا فائدة تعود بها على البلد، إلى أرض بعيدة يحرثونها. يتمرد السكان بعد أن وقعوا مرغمين من قبل الشرطة على عريضة الموافقة على الترحيل، ومع تمردهم ينددون بالمتصرف، ويعلنونها ثورة عليه وعلى الحكومة، وهي الثورة التي يعتقل خلالها الشيخ مسعود، ممثل جبهة الرفض في القرية والمحرض عليه.

تنبني الرواية على تنامي الأحداث وتطورها بشكل طولي، وهي تشتغل على كل التفاصيل البانية لهذا التطور، موزعة الأدوار على

الشخصيات الثانوية والمركزية، من أجل إذكاء الصراع الذي تعرفه القرية، ممثلا في بعديه: صراع العيد من أجل بقاء الحب، وصراع سكان القرية من أجل البقاء بجوار نخلاتهم في أرضهم.

رواية تنضح بعمق إنساني يتجلى في صدق المواقف التي عبرت عنها، وبساطة المعيش في القرية، مما يجعلها تزخر بأبعاد رمزية تجعل من "قرية الغزال" وطنا يتمسك به أهله ويدافعون عنه.

فئران بلا جحور

(روايات الهلال، دار الهلال، القاهرة، العدد ٦١٦، أبريل ٢٠٠٠)

تمثل الصحراء البطل الحقيقي في هذه الرواية، بالرغم من أبطالها الجماعيين، رجالا ونساء وأطفالا، الذين يشكلون فريقين من المهاجرين من أراضيهم إلى "جندوبة" البؤرة الصحراوية التي يتجمع فيها الفريقان بعد أن هاجر كل منهما بحثاً عن القوت والعمل، وفقد جاء الفريق الأول، المكون من أربعين نفراً، أول من جاء إلى "جندوبة" للقيام بأشغال الحصاد، لكن الرجال والنساء يفاجأون بأن الحصاد محصود سلف، ليكتشفوا أن الفئران هي التي قطعت السنابل وخزنتها في حفر تحت الرمل. يبدأون في إخراج السنابل، ويأتي الفريق الآخر ليضرب خيامه بجوارهم، فيكتشف سر السنابل التي تستخرج من الحفر. يتقاسم الفريقان العيش، فتغمر الرواية أجواء الصحراء بحكايات الحب والضيافة

والسهر والمصاهرة والأعراس، على ما تضعه من مفارقة بين الفريقين، فللفريق الأول فقيه هو الفقيه برهان، وللفريق الثاني عرافة هي رابحة، فيتم الزواج بينهما، كما الفريق الأول محافظ من الناحية الأخلاقية، لا يقبل أن تظهر النساء سافرات أمام الرجال، أو أن ترقص البنات، بينما الفريق الثاني بما عاشه من اقتراب من المدنية، وبزعامة "رابحة"، له أخلاقيات متحررة، فالنساء سافرات والبنات يرقصن أمام الرجال، وهو ما يشيع نوعاً من التوتر في العلاقة بين الفريقين

العمليات البسيطة، وهو متبنى من قبل يونس. يونس نزيل مستشفى الجليل، مصاب بجلطة في الدماغ، وخليل يلازمه لثلاثة أشهر، يدلك جسده لكي يسري فيه الدم، يطعمه بواسطة أنبوب من أنفه، ويحكي له الحكايات. من تلك الحكايات تتفرع عن الحكاية الأم سلاسل كلامية لا حصر لها، ومن خلال تدفق الحكايات على لسان يونس. حكايات تعني حياته وتجاربه الخاصة، وحياة وتجارب يونس، كما تعني شخصيات لا حصر لها. حشد هائل من الحكايات التي تتعلق بشخصيات عديدة، يستحضرها خليل وهو يحكيها ليونس، حاسباً أنه يسمعه، وأنه يوافق أو يعترض، فكأنه شهرزاد تسهر مع الحكاية لتوصل شهريار إلى النوم، كأنه يخفف من عناء يونس ويساعده على الوصول إلى لحظة الراحة الأبدية بواسطة هذه الحكايات. مع أن شبق الحكاية يستبد بخليل، وهو نفسه يرى أن "القصص كالخمر تتعتق حين نرويها" (الرواية ص ١٦)، فالحكي يسترسل من خلال تقنية الهذيان، والسارد يقدم الأحداث والشخصيات في تشابكها وهي ترد على خاطره من الذاكرة، ذاكرة مثقلة بالجراح،

وبالأسى وبالانغماس في الحياة بشهوانية لا تضاهيها إلا شهوانية خليل تجاه الحكاية.

التواريخ الشخصية التي عاشتها الشخصيات، يتمازج فيها التخييلي على مستوى الكتابة ومعيش الفلسطينيين في المخيم، وحيث تتقاطع اللحظة الروائية التخييلية مع اللحظة التاريخية التي تشهد على الحرب الأهلية في لبنان وعلى المقاومة الفلسطينية للاحتلال الإسرائيلي. تؤشر الرواية على تزمين أحداثها ومعيش شخصياتها في الزمن المادي من خلال العديد من الإشارات، ف "صباح الاثنين ٢٠ تشرين الثاني ١٩٩٥ هو موعد نهيلة مع الموت"، و "أم حسن بكت

سأهبك مدينة أخرى

(رياض الريس للكتب والنشر، لندن – قبرص، ط ١، ماي ١٩٩١)

في هذا الجزء الأول من ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه تطرح الرواية موضوعة المواجهة الحضارية بين الأنا العربية وبين الآخر الغربي، كما سبق أن طرحتها روايات عربية أخرى، بطريقتها وأسلوبها الخاصين، وهي تذكر ب "الحي اللاتيني" لسهيل إدريس، بطلها "خليل الإمام" طالب ليبي يحضر الدكتوراه في جامعة أندبره عن العنف والجنس في ألف ليلة وليلة. يسكن في شقة يملكها الزوجان الشابان: ليندا" و "دونالد" ويشترك معهما في نفس المسكن. يدخل في علاقة عاطفية وجنسية مع

ليندا تحت نظر زوجها الذي يتظاهر باللامبالاة، ثم يصاب بالاكتئاب. غواية جميلة يتبادلها خليل مع ليندا، ممزوجة بالشخصيات المسرحية التي مثل أدوارها في المسرح الجامعي أو قرأها في الكتب. فواكه جسدية دانية القطوف. عالم من النشوة لا يفسده سوى ما حدث لدونالد من اكتئاب، بعد أن كان ودودا مع خليل، حيث يشترك الاثنان في حب ليندا وهما يصرحان لبعضهما بذلك. تحمل ليندا من خليل، وتهاجر إلى بيت أهلها ويباع البيت فيرحل خليل إلى بيت آخر، ثم يتعرف على ساندرا، ابنة الذوات التي انتحرت طبقياً وفضلت العيش في مساكن الطلاب. يلتقي خليل مع دونالد ليكتشف أنه كان لا يغضب من علاقتهما لكونه لم يعد يقوى على مضاجعتها منذ أن تزوجا، وهو ما يؤكد لخليل أن الحمل الذي في بطن ليندا هو منه. تستمر علاقة خليل مع ساندرا حتى وهو لم ينس ليندا، ومع صديقه عدنان وزوجته يذهب إلى بيت ليندا ليرى الوليد، فيجده يحمل سمات وجهه، وقد سمته آدم. يطلب منها الزواج فترفض، ويقرر خليل الرحيل.

تقدم الرواية أحداثها ممزوجة بنكهة الحدائق والحانات والشوارع الإيرلندية، وممزوجة أيضاً بثقافة السارد وأبطال الرواية التي تستدعي عالم الشرق من خلال ألف ليلة وليلة، كما تستدعي شخصيات المسرح الإنجليزي لتتماهى معها.

رواية تطرح موضوعاً الذي سبق أن طرحته نماذج أخرى من الرواية العربية، بأسلوبها الخاص، وبفيض من شهوانية بطلها "خليل الإمام"، التي

هي أيضاً، شهوانية الرواية باقترابها من أدق التفاصيل وأخفى خلجات نفوس أبطالها.

نفق تضيئه امرأة واحدة

(رياض الريس للكتب والنشر، لندن – قبرص، ط ١، ماي ١٩٩١)

هي الجزء الثالث من ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه، وحيث لم نتمكن من الاطلاع على الجزء الثاني لعدم توفره بين أيدينا.

رواية تنتقل الأحداث الماضية التي عاشها "خليل الإمام" في الغرب المتحرر إلى واقعه العربي المسكون بالتزمت والمحافظة. يصبح أستاذا جامعيا، متزوجا من فاطمة التي لا يتوافق معها في الحب والعلاقة الزوجية. يعاني من الكآبة وانشطار الذات، ويقوم بتمارين روحية تساعده على الحلول في الطبيعة. في بداية الرواية، نجده يفكر في امرأة الحلم كبديل على امرأة الواقع، بدور المرأة الآتية من عالم أسطوري، فعندما يلتقي في رحلة قام بها أساتذة الجامعة مع سناء نجده يرى فيها بدور، امرأة الحلم والأسطورة. سناء أستاذة جامعية في كلية الصيدلة، يعشقها خليل، وتبدأ مكائد الأستاذ شعبان لإفساد ما لاحظه من علاقة بينهما، إلى أن يُفصل من الجامعة بسبب تحرشه بسناء. محمود عديل خليل يتابع تدهور علاقة خليل مع زوجته ونمو أزهار الحب في قلبه ومغناطيس سناء يجذبه إليها. يطلق زوجته ويخطب سناء. عندما تصبح سناء واقعاً

في حياته فهو يهرب إلى زمن الرؤيا الذي رآها فيه قبل أن يلتقي بها، في إطار نزعة مثالية ترفض الواقع وتحتفي بالحلم.

تغتني الرواية بالتفاصيل التي تبني عالمها، وهو عالم خارجي متشابك العلاقات، محوره فاطمة وسناء ومحمود وأنور جلال المغني، وعالم آخر داخلي تفجره شخصية السارد وهو يسرد بضمير المتكلم عن مكابداته الداخلية، ورعشات روحه، وتشظيات ذاته.

لا يحضر الشخصيات الذكورية في الرواية إلا لإمداد العلاقة بين البطل والمرأة بمحفزات ودوافع تساعد على تطور الأحداث، فثمة شخصيتان مركزيتان هما الرجل والمرأة، (خليل وسناء)، بينما تحضر الشخصيات الكورية كقوة مساعدة إذكاء الصراع الذي يعيشه البطل مع نفسه ومع المرأة.

كتابة روائية أقرب إلى السيرة الذاتية، وهي سيرة عواطف ذكورية متأججة تجاه المرأة، محفوفة بالقلق والمعاناة.

الواقعية السحرية في روايات إبراهيم عبد المجيد

اللافت للنظر في تجربة إبراهيم عبد المجيد الروائية، أنها تبني عالما روائياً شبه متكامل، من حيث مستويات التداخل بين الأعمال الروائية، ومن حيث الاشتغال على موضوعات روائية، إن كانت تتكرر بين عمل وآخر، فالروائي يمنح كل عمل استقلاله الخاص، ونكهته الأدبية الخاصة، ومغامرته في إعادة بناء العالم الذي كان قد بناه في عمل سابق، بتفاصيل وأشكال أدبية واستراتيجيات الاشتغال، كلها تعمل بشكل بناء على تجديد علاقة الروائي بعالمه، والنظر إليه كمتغيرات قد تمس الأوضاع الاجتماعية والسياسية، ولكنها تمس أيضاً، محاولة الروائي للقبض على وجه جديد لعالمه، وهو عالم لا يتجدد إلا من خلال الكتابة وما تمنحه من دفقات لذاكرة المكان نفسه، وما تستحضره هذه الذاكرة من شخصيات ولحظات ومواقف وتجليات.

في هذا الصدد، يمكن اعتبار الإسكندرية فضاء مشتركاً بين أغلب أعمال إبراهيم عبد المجيد القصصية والروائية. وأعماله تبني هذا الفضاء على أنحاء متعددة، بالرغم من القطب الواحد، لأنها كأنحاء، زمانية ومكانية، تعني بالنسبة للكتابة الروائية استدراراً لا نهاية له من التفاصيل المتخيلة والشخصيات التي قد تحيل على الواقع والوقائع اليومية وخرائط المكان، وحيث تغدو التجربة السردية (قصصية وروائية)، رهانا

أدبيا على تشييد أفق ممكن للكتابة عن المكان، وبالمكان، ومن خلال المكان، بكل وقائعه وتوقعاته وموحياته، من خاص وعام، فردي ومجتمعي، وإنساني عميق يصعد بالمكان (الإسكندرية) من مجرد المكان إلى قمم الذروة الإنسانية.

من هنا تحضر شعرية التفاصيل، في بناء عوالم روايات وقصص إبراهيم عبد المجيد، فكتابته السردية، وإن كانت تحفل بالشهادة على مواقف تاريخية، فهي أيضاً، وهذا هو شأن الرواية والروائي، تبني عالما، أو عوالم، من نسغ الحياة نفسها، بما فيها من خير وشر، وصراعات وحروب، وهي تفعل كل ذلك لتنتصر إلى الذات الفردية، من خلال العدد الذي لا يحصى من الشخصيات الروائية التي وظفها الكاتب، ليصور أنماط عيشها المتباينة، وليجعلها تعيش واقعها الخاص، وأسطورتها الخاصة، بكل ما في الحياة من زخم للواقع وانفلات عن هذا الواقع يرتفع به إلى مدارج عيش آخر في أبهاء السحري والأسطوري.

واقعية سحرية أو أسطورية، تميز أعمال إبراهيم عبد المجيد، وهي تبنيها بإقناع كبير للقارئ، وحيث يستوعب كيف يتحول الواقع إلى أسطورة، وكيف تتحول الأسطورة إلى واقع. إن الكاتب لا يتصنع في ذلك، ولكنه يُفسح أفقا لكتابته السردية ولشخصياته لكي تعيش هذا الجدل، بكل عنفوانه وقساوته وجراحاته.

وثمة إلى جانب التحولات المجتمعية التي تعيشها شخصيات الأعمال السردية لإبراهيم عبد المجيد، وما تدل عليه من تحول سياسي وحساسية مجتمعية تتجدد، حضور متكرر وإن كان بتلوينات متعددة للاحتكاك المصري الإسرائيلي، وأشكال الصراع الدائر على الحدود، ورؤية أنماط من أبطال الروايات لإسرائيل ولسياسة التطبيع معها ولأثر ذلك على المواطن. كما أن ثمة تأريخاً روائياً للحروب التي شهدتها مصر مع الدول التي تحاربت معها، وتأريخاً للحرب العالمية الثانية ووقعها على الإسكندرية، مما يعني أن شأناً سياسياً وعسكرياً تخوضه الرواية وهي تصف مشاهد الحرب، أو تسرد تفاصيل وقائعها، أو تتحدث عن مواقف الشخصيات منها، ومعايشتها لها.

تحضر مسألة التعايش بين الأقليات والديانات في الكثير من أعمال إبراهيم عبد المجيد، فمن تعايش المسلمين مع المسيحيين في "لا أحد ينام في الإسكندرية"، إلى تعايش العمال على اختلاف دياناتهم وأجناسهم في "البلدة الأخرى" وتجليات لهذا التعايش في غيرهما من أعمال الكاتب، سنلاحظ أن هذه التيمة، تلح على أعمال الكاتب، وهي تشكل قاسما مشتركا بينها.

ثم إن الإسكندرية، كفضاء روائي، تشكل إستراتيجية لاشتغال الروائي على هذا الفضاء، وحيث تشكل بمختلف تجلياتها في الزمان مظهرا حيويا خلاقا ومتجددا رغم التقاطعات ومظاهر التكرار. فكما بني

إدوار الخراط إسكندريته من متخيل الكتابة، نجد أن إبراهيم عبد المجيد يبني إسكندرية أخرى تغتني بها الرواية العربية.

خمس روايات قصيرة كما يتم تجنيسها من طرف الكاتب، على غلاف كل واحدة منها. وهي تطرح وعي الكاتب بهذا المقصد، كما تطرح مدى تمثل الإنجاز النصي بإستراتيجيات الكتابة التي يقوم عليها جنس الرواية القصيرة، من حيث مبدأ التكثيف، وضيق الزمن، والاقتصاد اللغوي، والترميز، وغيرها من الإمكانات التعبيرية والجمالية التي تجعل من الرواية القصيرة لحظة روائية على كثافتها فهي تدل على العالم، وتستوعبه وتوحي به لتجعل من اللحظة الروائية لحظة انفتاح عليه، لا مجرد لحظة إشباع له بالتفاصيل.

قناديل البحر

تنبني الرواية على مجموعة من المقاطع السردية، ذات تلوينات وانتقالات من شخصية إلى أخرى ومن حدث إلى آخر، معنونة بعناوين تتكرر أحيانا، وحيث تلتقط الرواية أنفاسها السردية للعودة إلى موقف سابق أو إلى شخصية قصد مد المحكي بدفقه واستمراريته.

كما أنها تقوم على توظيف الرحلة، كحادث لوصف العالم الذي تتم إليه، وكمجال لاشتغال ذاكرة الشخصيات وهي تقرأ موحيات المكان وتتشبع بها. رحلة تقوم بها مجموعة من الأسرة، بواسطة "ميكرو باس"،

مع شركة سياحية إلى المناطق السياحية التي تقع على الحدود بين مصر وإسرائيل. يبدو الهدف من الرحلة سياحيا، وحيث يستمتع الأطفال بالسباحة في البحر، وصيد القناديل التي ترميها الأمواج، والتنقل بين البلدات التي تقع على الساحل الذي يفصل بين إفريقيا وآسيا، وخاصة العريش، ورفح، التسوق من أسواق هذه البلدات. لكن الرواية، ومن خلال بطلها "ناجي" تذهب بالرحلة إلى بعد آخر يستحضر الحرب التي دارت على هذا الشريط الحدودي بين العرب وإسرائيل، وحيث يصبح موضوع الرواية هو لحظة التماس الجارحة بين المصري والإسرائيلي، في مكان تمت فيه المواجهة العسكرية بالدبابات وسلاح المدفعية، وبقيت جروحه قائمة في ذاكرة المصريين. والرواية وهي توظف الرحلة، تجد لها مساراً ظاهراً لأحداثها، وهو بداية الرحلة ووصول الفوج السياحي إلى الشريط الحدودي للإقامة في أحد الشاليهات، قبالة حدود الدولة العبرية، وتنتهي بانتهاء الرحلة وعودة الفوج السياحي. هو مسار ظاهري تأخذه الحكاية، لأن مسار النص الدلالي والرمزي يتجه نحو كثير من الانعطافات والانعراجات التي تتجول في تاريخ المكان، وفي المواجهات العسكرية التي عاشها، بل وبانفتاح هذه المواجهات على العسكرية على حرب الخليج، من خلال ما تبنيه الرواية من علاقات بين شخصيتها المحورية "ناجي" وبين شخصيات أخرى عاشت حرب الخليج.

يأتي ناجي إلى الرحلة مع أسرته: زوجته نور الصباح، وأولاًده زياد ووائل وإياد، باقتراح من صديقه سمير الذي يعمل في الشركة المنظمة للرحلة، ليتعرفوا على جواد وزوجته خديجة، وعلى الرجل الوحيد الذي

يركب الباص بجوار ناجي فيتحاوران في عدة أمور، منها قارورة السائل التي اشتراها من أحد الأسواق، والتي قال عنها البائع إنها تهم الرجال، ومنها التدخين، والبضائع الإسرائيلية، وذاكرة المكان. متع على الشاطئ وتجول في الأسواق، وزيارة للتل الذي تنتصب فوقه صخرة كتب عليها الإسرائيليون أسماء قتلاهم في الحرب التي شهدها المكان، بموجب اتفاقية كامب ديفيد كما يقول النص، ومع هذه المتع لا تخفى جراح الشخصيات التي تسببها ذاكرة الحرب في المكان، فهم ينتقلون من بلدة إلى أخرى وفي الطريق يشاهدون الدبابات المحروقة والمدافع المحطمة ويتصورون كم من جثث الشهداء بقيت في المكان. خلال انطلاق الرحلة ينسى "سمير" آلة التصوير والأشرطة التي صورها بجوار الصخرة فينزل من الباص ويعود لاسترجاعها إن لم يكن الإسرائيليون الذين يزورون المكان قد أخذوها. ولقناديل البحر حكايتها، وللفتاة الفلسطينية التي تظهر على الشاطئ حكايتها أيضاً، فهي في كل يوم تبحث عن أصدائها فلا تجدهم، مما يمنح بحثها عن أصدقائها معنى رمزيا، ولشهرزاد حكايتها هي وزوجها، فقد زارا العريش زيارة عابرة ولكنها لم يرجعا بعدها إلى القاهرة، وقررا البقاء في العريش. حكايات تتداخل في نسيج المحكي الروائي، لتمنح الرواية معنى الرحلة، وما يتشكل خلالها من علاقات بين الشخصيات وما يقع فيها من أحداث.

ومنذ بداية الرواية، يحضر طريقان يوجدان على الشريط الحدودي: "يقفون في منطقة السهول الساحلية الشهيرة التي تربط بين فلسطين وإفريقيا، والتي كان فوقها قديماً، حتى عام ١٩٦٧ بالضبط، خط السكة

الحديد الذي كان يمر ببالوظة ورمانة والمساعيد والعريش والخروبة والشيخ زويد ورفح قبل أن يدخل إلى غزة وخان يونس. لم يبق على السهول الآن من طرق إلا الطريق البري الجديد، لأن الطريق القديم أكلته الحروب والسيول" (الرواية ص ١٢). منذ هذا الوقوف الأول لشخصيات الرواية في منطقة السهول الساحلية، يفارق السارد، الذي يستعمل ضمير الغائب، بين طريقين، طريق جديد وآخر دمرته الحرب. وحيث تحفل الرواية بالإشارات التاريخية للمكان، للتدليل على أهميته وقداسته، فإنها تصف توغله في القدم، على النحو التالي: "على هذه السهول مشى الأنبياء الذين دخلوا مصر، وعليها خرجت الجيوش من مصر لتمشي إلى الشام، وتأتي منه أيضاً إلى مصر غازية. إنه طريق "حورس، اللقب الذي كان يحبه كل فرعون. عليه طارد أحمس الهكسوس إلى أن حاصرهم في تل الفرعة جنوب فلسطين ثلاث سنوات كاملة حتى استسلموا. ولم تكن رفح "رابح" الفرعونية، نقطة حدود قط. كانت آخر البلاد المصرية، لكن الجنود المصريين كانوا لا يتوقفون إلا بعد أن يتجاوزوها بكثير" (الرواية ص ١٢).

يكون للرواية سند تاريخي، كما أنها تستند لنصوص دينية وإشارات ثقافية أخرى سنشير إليها فيما بعد، نوع من التثقيف للنص، الذي يكسر فراغ الرحلة وتكرارية المشاهد ولهو الأطفال وسباحتهم في البحر وثرثرات النساء. عمق تاريخي وثقافي يحفره الرواية لتوسيع مدلولها وتعدد معناها وتنويع فسيفسائها. فسيفساء نصية قائمة هذا التشاكل بين الحكاية التي تتعلق بالرحلة التي يقوم بها الفوج السياحي وبين النصوص

التي تندرج في النص لتحاوره ويحاورها، وهي نصوص تنتمي إلى عدة مرجعيات، يمكن رصدها وتصنيف مرجعياتها:

١- نص بردية فرعونية تعود إلى سيتي الأول، أحد ملوك الأسرة التاسعة عشرة، في العام ١٣١٥ق.م. تذكر تمرد البدو على سلطته، هناك في سوريا: "لقد وصل إلى علم جلالته أن الشاسو -البدو- الخاسئين قد دبروا العصيان، وتجمع رؤساء قبائل (الرتنو) وأعلنوا عصيانهم هم والآسيديون في خارو - سوريا - وأخذوا ينهبون الناس ويتشاجرون ويقتل كل واحد منهم جاره وعصوا قوانين الملك" (الرواية ص ١٢).

٢- نص قرآني يرجع إلى سورة مريم، حاضر بشكل متضمن: "نخيل إلهي زرعته الملائكة في زمن قديم. يا الله. كيف حقا واتت مريم العذراء القوة لتهز جذع النخلة فيتساقط عليها الرطب الجني وهي نفساء متعبة؟ لا بد أن الله سخر لها الريح فلا قدرة لامرأة على هز نخلة لها هذا الجذع. النخيل شجر كرمه الله في القرآن: {كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ} و {ونَخْلٍ طَلْعُهَا هَضِيمٌ} و {والنَّخْلَ بَاسِقَاتٍ لَّهَا طَلْعٌ نَّضِيدٌ}". الرواية ص ٢٨.

٣- كلام تراثي يرد في الفصل المعنون بـ "أرابيسك"، ويستغرق صفحتين، نقتطف منه هذه الفقرة: "نصيحة: قال ابن سيرين: "ألذ الجماع أفحشه".

وقال الأحنف: "إن أردتم الحظوة عند النساء فأفحشوا الجماع وأحسنوا الخلق". (الرواية ص ٤٥).

كما تحفل الرواية بالإشارات الثقافية إلى أسماء الكتاب والشعراء والفنانين، باعتبار أن بطلها كاتبا، كما في الإشارة إلى "ألفريد دي موسيه" و "دستوفسكي" (الرواية، ص ٤١).

وإضافة إلى هذا المكون النصي الذي يتداخل مع النص الروائي ويتحاور معه، فهناك توسيع لدائرة الحرب، ومن خلال ذلك توسيع لجغرافية النص، وحيث يمتد استحضار ذاكرة الحرب من الحرب بين مصر وإسرائيل إلى حرب الخليج، واستحضار مشاهد الدمار والخراب ومعاناة المدنيين وهو الانفتاح ذاته، الذي يقوم به فضاء الرواية على جغرافية أخرى هي التي ترجع إلى الاتحاد السوفياتي، وذلك من خلال زيارة قام بها بطل الرواية إلى موسكو وكييف وحيث يعيش أحداثاً عاطفية مع شابتين روسيتين.

توسيع لزمن ومكان الرواية، يسعى إلى خلق نوع من التلاحم بين قضايا الذات، كما يعيشها "ناجي" بطل الرواية، وقضايا أخرى تتجاوز الذات لتحيل على واقع الحرب بشتى أماكن حضورها: مصر، والعراق، ومن العدوان الثلاثي على مصر إلى حرب ١٩٦٧ إلى حرب أكتوبر، وإلى حرب الخليج الأولى والثانية والثالثة، وحروب أخرى عاشتها المنطقة في العصور التاريخية.

في إطار هذا التوسيع نفسه تحضر الفتاة الفلسطينية في الرواية بين لحظة وأخرى، بكل ما يحمله هذا الحضور من قوة رمزية، تأكيدا على حضور فلسطين في وجدان البطل وفيما يمثل أمام عينيه وهو يقف على مشارف الأرض الفلسطينية المغتصبة: "لكننا ابتعدنا كثيراً عن فلسطين ونحتاج إلى أجنحة جبريل. يفكر ناجي فجأة. يقول لنفسه: إن الفتاة الفلسطينية التي جاءت إلى العريش يمكن أن تعود فالطريق مفتوح للجميع! والطريق الآن يمشي بين خضرة توشك تغطي الصحراء كلها. خضرة صنعتها الطبيعة والمطر" (الرواية ص ٥١). وفضلاً عن عنوان الرواية التي تحمل عنوان: "الفتاة الفلسطينية"، فهي تتشخص في الرواية ليصبح حضورها قريبا من ناجي: "يرى ناجي الناس تعود إلى لهوها على الشاطئ. لا يزال في الدنيا بعض ضوء أبيض. تظهر ألعاب الكرة والمضرب. ويرى الفتاة تمشي وحيدة على الشاطئ. لكنها تنظر ناحية الشاليهات. تشير إليه رافعة ذراعها وتبتسم، لكنه يتردد في رد التحية، لسبب لا يعرفه، ربما لأنها فاجأته، وربما لأنه يجلس في الشرفة وحيدا ليس معه أطفاله، وهي ما اعتادت أن تنظر إلا إلى أطفاله" (الرواية ص ٨٠).

هذا التشاكل بين موضوعات الرواية، يخرج بالرحلة من مجرد السياحة إلى إيقاظ مواجع الذات، ومواجع الوطن، وهو ما يضفي على "قناديل البحر" عمقها الإبداعي والاجتماعي.

بيت الياسمين

تتألف الرواية من عشرة مشاهد، كل منها مصدر بتصدير، وهو ما سنعود إلى قراءة دلالته الجمالية والدلالية بعد حين.

"شجرة" هو بطل الرواية. اسم دال عجيب. وهو يحكي قصة تسميته بهذا الاسم: "هل تمنى رجل في هذا العالم أن يكون امرأة؟ أنا.. لو ولدت بنتا ربما آنست وحدة أمي. لن تنسى أبدا أبي (محمد علي شجرة) الطيب القلب الذي لم يكن يبتعد كثيراً عن الأرض. تزوجها وهي في الرابعة عشرة، وصبر معها عشرين سنة حتى حملت بي. قالت "سمه أنت". قال شجرة. ضحكت. قال "شجرة محمد علي. لقد غرسته من قديم الزمن، سيعمر كالزيتون ويكون طويلا كالنخل".

وبالرغم من هذا البعد الأسطوري لتسمية البطل، فهو منغرس في واقع حياته والحياة التي تمارس من حوله. موظف في شركة لصناعة البواخر الضخمة، يقوم في المناسبات بإخراج العمال في الأتوبيسات لتحية الرئيس عندما يزور الإسكندرية، ويقتطع مما تمنحهم الشركة جنيهين لكل عامل، من غير أن يذهبوا لتحية الرئيس، فهو يتواطأ على اقتسام المبلغ الذي يحصده من العمال مع سائقي الأتوبيس، ليرجعوا إلى بيوتهم ومعهم وجبة الطعام التي تقدمها لهم الشركة، والجنيه أو الجنيهين اللذين أخذوهما، ويعود "شجرة" وفي جيبه مائة جنيه أو مائتين، وهو نفس ما فعله عند زيارة الرئيس الأمريكي نيكسون للإسكندرية. كان قد

كتب رسالة لرئيس الجمهورية يطلب فيها مشاركة العمال في القاهرة، بعيد العمال، وديوان الرئيس بعث برسالة جوابية لرئيسه بالموافقة، ليمارس لعبته من جديد. احتيال على الشركة وعلى العمال. لكن "شجرة" يسير في مظاهرة اجتمع فيها الطلبة والعمال، ويأخذ به الحماس فيردد "احنا الطلبة مع العمال.. ضد تحالف رأس المال" (الرواية ص ١٢٦) فيعتقل، وفي مواجهة مع ضابط الأمن يقول: "كدت أصرخ أني الذي حرضت المتظاهرين جميعا. حطمت أعمدة النور. خلعت بلاط الأرصفة، حرقت المواصلات والملاهي وأقسام البوليس. إني لا أقوم بالمظاهرات السلمية كما يقول إنما أنصب وأحتال ولم يحدث أن أكملت واحدة منها" (الرواية ص ١٣٠). يكشف هذا الكلام عن شخصية "شجرة" المعقدة، فلا هو ثوري ولا هو قنوع ومسالم، إنه فوضوي يجنح نحو الفوضى أينما كان ثمة حادث حتى وإن لم يكن فوضويا. يعترف بأنه لا يهتم بالسياسة، وكل هاجسه أن يرضي أمه وأن تكون له شقة وأن يتزوج. يطلق سراحه بعد شهادة رئيسه التي كانت لصالحه. يبيع بيته القديم ويحتال عليه السمسار فيأخذ منه ألف جنيه ثمن البيت مقابل كراء شقة. وكأن الرواية تقول إن من يحتال على العمال يوجد من يحتال عليه وهو السمسار. لكن هذه الشخصية المركبة، تصل بها أحداث الرواية إلى منصب نقيب النقابات، وحيث يضيع بتحمل مسؤولية أوضاع العمال ويفكر في تقديم الاستقالة من هذه المهمة.

وإذا كانت الرواية تقدم سيرة حياة "شجرة"، ومحيطه العائلي والوظيفي، فإنها تقدم أيضاً، صورة عن التحولات السياسية التي عرفها

المجتمع المصري (الإضرابات، زيارة نيكسون للإسكندرية، زيارة السادات للقدس...)، وهي بذلك تقدم حياة الفرد المصري في إطار المرحلة السياسية وانعكاساتها على وعيه ومواقفه. كما أنها تجعل المحكي يتسع من سيرة "شجرة" ليمتد نحو أحداث تشهد على التحولات السياسية في مصر، والتي جاءت بها مرحلة التطبيع والانفتاح. يتقاطع في الرواية، ما يخص الحياة الفردية للشخصية "شجرة" مع ما يخص الوطن بأكمله، فثمة خيط سري رابط بين حكاية "شجرة" وبين حكاية مجتمع وهو يتحول.

أما الاستهلالات التي تتصدر فصول الرواية العشرة، فهي تحتاج إلى وقفة خاصة أمام متنها وتحليه وقراءته على ضوء ما يحتمل أن يقوم بينها كعتبات نصية وبين نص الرواية من وشائج ضمنية غير معلنة. بين العجائبية والسُّخْرَوِيَّةُ تتراوح مدلولات تلك الاستهلالات، فهي تبدو كنصوص مستقلة، على قصرها فهي تقدم الموضوع بكثافة وكأنه لحظة مخطوفة من الزمن. وهي وإن لم تكن تتصل بأحداث الرواية أو بشخصياتها، فلربما كانت قوتها العجائبية والسخروية تساعد على تكسير منطق واقعية الأحداث، بمنطق آخر عجائبي وساخر.

الصياد واليمام

عتبات لقراءة الرواية:

١- يسمي الكاتب روايته بـ "رواية قصيرة" كما جاء على ظهر الغلاف، وربما كان يستند في ذلك إلى عدد الصفحات (ص ١٠٥).

إلا أن الرواية تقيم عالما فسيحا يمتد في أزمنة المحكي وفي اشتغال المتخيل، وفي تعدد الشخصيات بكل أمزجتها وقلقها وتباين أوضاعها ونظرتها إلى ذواتها وإلى الإسكندرية، كما أن عالم الرواية يقوم على تواشج المتذكر والآني، فهي تضرب في ماضي وحاضر "صياد اليمام"، كما تتقصى الإسكندرية من خلال تبدلاتها ومعايشتها لأحداث تاريخية، ولعل ما قاد الكاتب إلى اختيار هذا التجنيس (رواية قصيرة)، ليتعاقد من خلاله مع القارئ، هو ضمها في كتاب واحد إلى جانب "المسافات"، وهي (رواية) كما يعلن عن ذلك غلاف الكتاب، ونقع في (ص ٢٥٣). إن هذه الملاحظة تسجل ارتباط الكاتب بميثاق القراءة والكتابة، وهو تحديدا، بالرغم من أن اختراقات الكتابة قد تعودت أن تخون هذه التنظيرات، إن لم نقل أن تربكها، وتحرجها بمساءلات قد تعيد النظر في مسألة التجنيس نفسها، ما دام الوعي القرائي يذهب من التسمية التي على ظهر الغلاف إلى النص، ومن النص إلى التسمية، لتحتفظ القراءة بالخواص والمكونات الداخلية للكتابة، رادمة بذلك كل الهوات التي قد توقعها فيها بعض التنميطات التجنيسية.

٢- تحتل "الإسكندرية" موقعا فريدا في "الصياد واليمام"، يتم تشييده من لغة معنفة ، جريئة تخلت عن كل جاهرية أو "شعرنة" "تهويمية" من أجل اجتراح المكان واختراقه ورصد هامشه وصمته وفراغاته، وهي لغة لليومي، ما دامت الشخصيات لا تتموقع في أي وعي "ثقافوي" ولأنها تعبر بعنفها الخاص، وكأنها ببراءتها الماكرة تكتشف بدئية اللغة وقدراتها على اجتلاء العوالم الداخلية والخارجية: عوالم النفس وعوالم المحيط. كما أن للرواية تخترق أزمنة "الإسكندرية"، لتؤسس من خلال خطاب الرواية "إسكندرية أخرى"، تستند إلى المرجع الواقعي ولكنها لا تحيل عليه ولا تعكسه أو تستنسخه، ومن غير أن تسعى إلى الوقوف عند حدود وصفه وتحديد جغرافيته أو السير في مساراته كما هي في الواقع، سواء أكان هذا الواقع معروفا لدى القارئ أو أن استناد الكتابة إلى هذه المعرفة قد جعلها ترصصه وتبنيه كما هو حتى تتطابق صورة الإسكندرية المعروفة مع صورة الإسكندرية مكتوبة في الكتابة.

ولا شيء من هذا، فالإسكندرية في "الصياد واليمام" منحوتة من اجتراح المكان، وماثلة بوعي الكتابة وحساسية اللغة وعنف الواقع واغتراب الشخصيات التي تتبوأ المكان. إنها إسكندرية متخيل الكتابة ولذلك سوف تلجأ كتابة الرواية إلى تحديد معطى تاريخي وواقعي معروف عن الإسكندرية، فهي "مدينة تقع على الساحل الشمالي لمصر، بناها الإسكندر المقدوني وأعطاها اسمه، وهي بموقعها الجميل، مصيف كبير ثم تخون الرواية هذا المعروف، المعرف به قبلها، لتخترقه وتؤسس

عالمها مجهول الواقع إلى أحب المناطق إلى الكتابة التخييلية وأبهاها وارتباطها بالجمالية والخلق والإبداع، وهو مجهول الكتابة نفسها، لأنها بتشكلها تسعى إلى بنائه وتخييله.

٣- تخيب الرواية أفق انتظار القارئ، فهي توهمه بأشياء وتنجز متخيلها من أشياء ربما كانت تتناقض مع ما وعدت به، ويتجلى ذلك على الأقل، في مستويين:

(أ) في العنوان، نلاحظ واو العطف بين الصياد واليمام، وهو يدعى في الرواية "صياد اليمام" من غير أن نعرف له اسما. وتبدو فكرة الصيد، وكأنها ستقود القارئ إلى تجربة معينة يكون فيها للصياد شأن ولليمام شأن خاص، وقد تساوق الرواية هذا المحمول للعنوان، أما في تفاصيل تشكلها السردي، فالصياد لا يصطاد يماماً، وهو صياد اليمام ولكنه لا يصطاد اليمام، والصياد موجود واليمام موجود كذلك، ولكن وضعاً صعباً يحول بين الصياد وبين اليمام.

(ب) كما أن الإسكندرية التي تقدمها الرواية في صفحتها الأولى ك "موقع جميل ومصطاف كبير" قد توحي للقارئ بأن الرواية سوف تحتل فضاء البحر، إلا أنها تنبني على تفاصيل يومية لمدينة (هي الإسكندرية)، لا بحر فيها، فالرواية لا تذكره، ولا تحليل عليه، ولا تبوئ أحداثها في فضائه.

إن هاتين المفارقتين، تثيران لدى "الصياد واليمام" إحساسا بالسخرية، وتدميرا لما قد يكون معروفا بالمجهول، وتدميرا لما قد يكون معروفا بالمجهول، وقلبا للمعاني اللصيقة بالأشياء والأماكن والشخصيات، لتحقيق معانيها التي تمنحها الكتابة إياها، وبذلك، فنحن أمام كون تخييلي، ولسنا أمام واقع مستنسخ من الواقع نفسه.

(ج) تثير الرواية من جديد مسألة الواقعية، باعتبارها مذهبا لا يمكن أن يحصر النظر إليه في نقل الواقع من الحياة إلى الأدب، مع الاحتفاظ به كما هو، بل إن سحر الكتابة قد يتكئ إلى تفاصيل اليومي وتصوير الحياة في بيئة معينة، مع إجلاء عناصر غرابته وتفرضه، أو مع الكشف عن أسطوريته وعنفوانه، أو مع تغريبه أو باختراقه برؤى الشخصيات إليه، ومن ثم فهو واقع غير معكوس، وإنما هو واقع مؤسس في الكتابة. والكتابة الروائية في هذا المعنى، لا تتعارض مع الحداثة، ولا تغلق مدارات التخييل والاستجلاء الواقع ومساءلته والكشف عن عجائبيته وتفرده وشعريته.

فكيف توحدت إسكندرية إبراهيم عبد المجيد بلغة الرواية ومتخيلها، وكيف تخلقت عوالمها من احتلال موقع الهامش الاجتماعي؟

وهل صيد اليمام الذي يصبح محلا في الرواية هو محال آخر لولوج الإسكندرية كما هي في تخوم الكتابة واستيهاماتها؟.

انفتاح عالم الرواية:

تحضر في الرواية، وبشكل مركزي شخصية الصياد وهي تتأرجح بين ماضيها وحاضرها، بين عنف اليوم وعبثيته. فصياد اليمام (والرواية لا تمنحه اسما) يمتهن مهنة يعرف أنها مهنة الوهم، فهو لا يصطاد يماما، ولكنه يخرج للصيد كل يوم، حاملا بندقيته وجرابه، وعلى مستوى دلالة هذا الحدث، سوف يقودنا تأمله وفحص تفاصيله في الرواية إلى ما يمكن أن ينطوي عليه من أبعاد ترميزية قد تستوعب خيبة الإنسان وفشله ومعاودته للمحاولة، وهي موضوعة تناولتها كثير من الروايات العربية والعالمية، نذكر منها "حين تركنا الجسر" لعبد الرحمان منيف، و "الشيخ والبحر" لإرنست همنغواي.

إلا أن خصوصية التعامل مع هذه الموضوعة في "الصياد واليمام" تكمن في خصوصية الشخصية وعلاقتها بالفضاء وبالشخصيات الأخرى الحاضرة في الرواية، وقدرة الصياد على التقاط تفاصيل ما يحدث حواليه، من غير انبهار، وانفتاحه على علاقات متعددة، تبيح لها القول، والمساهمة في إنتاج المحكي وتوصيف العالم، وعبر "تسريد" هذه الشخصيات أي جعلها ساردة بضمير المتكلم، في الوقت الذي يحضر فيه سارد كلي غير مشارك، يسرد عن صياد اليمام بضمير الغائب.

إن عالم المحكي في الرواية، يكتسب شساعته وتنوع رؤياته وخطاباته من انفتاح صياد اليمام على محكيات ومسرودات مع

شخصيات أخرى لها صلة بالفضاء (الإسكندرية)، أكثر مما تربطها صلات عادية ومألوفة بالصياد. ويساهم هذا الانفتاح من قبله على تخصيب المحكي، بتنويعات ومواقف ولغات وخطابات.

وكما هو بدء العالم، تتشكل علاقات صياد اليمام في الأماكن ذاتها، والتي هي أماكن بكر، مجلوة ومكتشفة بعيون وحساسية ومعاناة أناس متفردين في يومي الإسكندرية وهامشها الاجتماعي: حمالون، عمال أرصفة، عاهرات، باعات الشاي في مقاهي استثنائية، هي أكشاك أكثر منها مقاه بالمعنى المألوف، والأهم من هذه النوعيات المتفردة للشخصيات هو الذاكرة التي تخر باستمرار، وتوقع المواجع وتعيد صياغة العالم.

تتسع الرواية لمحكي الشخصيات التي يتقابل معها صياد اليمام في الأماكن: قمر، هند، الشرطة، الزميل في العمل، الأم، مصطفى، العجوز... وعبر هذه الشخصيات المسماة (قمر–هند) أو اللامسماة (الشرطة، العجوز)، تتحقق بعض المتتاليات السرية كبنيات حكائية صغرى، تتواشج وتنبني عبر الروابط الداخلية التي تتحقق بين الصياد وهذه الشخصيات، كاقتحام لحياته، أو كتذكير بماضيه، أو كرصد لتفاصيل يومه. مع أن هذه الشخصيات مقتحمة أو راصدة أو مذكرة، لا تتخلى عن ذاويتها وصخبها وعنفها وتأملها للإسكندرية بكل خرائطها المتاهية الواقعة على الأرصفة أو على التخوم، بين ما يمكن أن يعجن ويمزج بين اليومي والمتذكر والمحلوم به، والشبق، والانتكاسي، يضاف

إلى هذا حكايات البحارة الهاربين عبر البواخر، وحكاية المهمشين في مزاولتهم للتهميش، حيث تحضر في الرواية لقطات مرصودة بعين سينمائية، عن العابر والمقيم في فضاء الإسكندرية الهامشي: عاهرات، سكارى، غرباء...

بنية المحكي:

يتم تشغيل خيوط لا مرئية تنسج العلاقات الداخلية بين أجزاء المحكي، فالروايات على شكل مقاطع وهي تجول في الماضي لتعود إلى الحاضر (ماضي الإسكندرية وماضي صياد اليمام وحاضرهما)، ولذلك فهي لا تنبني على نمط الرواية التقليدية التي تشيد تصاعدا في الأحداث (نموذج رواية الشخصية أو رواية العائلة)، إنما تبني بناؤها من لم شتات التفاصيل، وهو على شكل حداثي استلهمته الرواية الجديدة، وإن كان ثمة من حنين للقارئ لمعاودة توظيف الشكل السردي الطولي، الذي يتقدم في الزمن والذي ولا يتراجع نحوه، والذي يضيف عناصر بنائية جديدة لتصعيد الصراع وإذكائه، يتوجب فهو الشكل السردي في "الصياد واليمام" على خير هذا النحو، لأنها تلجأ إلى تنظيم فوضى المحكيات، والكتابة وحدها لا تضطلع بهذا العبء، بل إن القراءة المشاركة، المبدعة، المنظمة لما كان قد تنظم في الكتابة، مدعوة لأن تتخلى عن كسلها، لتعيد كتابة المكتوب الروائي، وتعيد تشكيل العلائق بين الشخصيات وبين عالم الإسكندرية كما تقدمه الرؤية.

هناك تقطعات زمنية وتكرارات لاحمة، تشد اللحظة إلى الحق التخييلي الذي تبنيه الرواية، وهناك تشظي المحكي نفسه وإعادة بنائه لذاته عبر حضور مبدأ التناوب السردي بين الشخصيات، ومبدأ التذكر، ومبدأ الإحالة، والصياد يقترب من الوقائع ويحلم بصيفه وشتائه، والعالم أبيض أمامه، كأنه العدم، أو لحظة البدء.

وبالرغم من أن الصياد عامل في الأرصفة وهو شخصية بسيطة لا تمتلك أي عمق فلسفي أو "ثقافوي"، كما درجت على ذلك كثير من الروايات العربية التي عجزت عن أن تقرأ منظورات المواطن الشعبي للحياة والكون وأن يكشف عن غناها وعمقها وقلقها ومعاناتها ورؤيتها للكون والعوالم، فإن لحظات اصطدام الصياد مع اليمام المستحيل، ومع ضياع المكان (الإسكندرية) وهو يتشكل كدائرة مغلقة تنعكس انغلاقاتها على تفاصيل اليومي وتأسيس النضرة للعالم، تعكس هذه اللحظات الصدامية تقطعا في الزمن / الأزمنة، كما نعني دورانا في هامش الدائرة المغلقة. يتعين هنا، لجسم المحكيات بقوانين الاشتغال الداخلية، ومن أهمها التكرارات التي تساعد علينا التقطعات الزمنية، ونشير إليها في الجدولين:

جدول أول

الصفحة	النص
٢٦٩	- يكون قد اصطاد بعضنا من اليمام.
٢٩٩	- لم ير يمامة وإن سمع الكلمة تتردد طوال النهار على أفواه الرجال يصفون بها النساء.
٣١١	- يعرف أنه لم يصطد طوال خمسة أعوام لكنه لا يزال قادرا على التصويب.
٣٥٠	- خمسة أعوام من الخيبة ليست بالأمر السهل على رجل في قلبه دم ساخن.
٣٥٣	- لم تظهر يمامة حية ذكرا أو أنثى.

جدول ثان

الوظيفة النصية	الدلالة	المعنى	الأخبار	المتحدث
لحم المحكي	الخيبة	لا يصطاد	عدم الصيد	السارد

بين الجدولين، يظهر تمثيلية لبعض التكرارات ووظيفتها النصية في بنينة المحكي، وربطه بالتجربة بمستوييها: الواقعي والمجازي، وبنية نص الرواية مع النص الآخر الموازي:

العنوان، وتقوم هنا، قراءة تَسْتقرىء علاقات العنوان بالنص، وعلاقة الرواية ببعض محكياتها، عبر العناصر البنائية اللاحمة للمحكي.

بين التشخيص والأسطرة:

نلاحظ بدء، أن الرواية تقوم على واقعية من نوع خاص، فهي تستلهم اليومي، في إطار تجربة الصياد في فضاء هامش الإسكندرية، وتقدم للقارئ بعض التفاصيل، حتى لتوهم بواقعيتها، لكنها تمنح من الواقع لكي ترمزه وتؤسطره، وتمنحه البعد والدلالة، وتراه بعين الكتابة التخييلية لا بعين الاستنساخ. وعلى مستوى تشكيل الفضاء الواقعي، فإن إسكندرية الهامش لها خرائطها، وهي خرائط تحاكي الواقع، وتتبوأه، وتقيم فيه: المقاهي، الحانات، الأكشاك، الأرصفة، ولبعضها تعيينات مكانية أو أسماء إشارية تدخلها في صلب الواقع ومتعيناته، ومنها مثلا:

القباري / محطة الرمل / كامب شيزار / كازينو اللؤلؤة الزرقاء / موقف الأتوبيسات / منشأة المعارف / شارع سعد زغلول / البار / الكورنيش / رصيف الباشا / شاطئ المكس / كفر عشري / حي الكرنتينة / رصيف البصل / رصيف القصب (الرصيف الطويل يبدو مثل كفر. وخال تماماً من القصب، ليس فوقه إلا مصاصات قديمة

أدهشه أنها كثيرة لدرجة جعلته يتخيل أن جمعا من الملائكة أو الجن هم الذين امتصوا القصب كله) / الرواية، ص: ٢٩٨)، ترعة المحمودية / رصيف الحبوب / كوبري التاريخ...

ونلاحظ في النموذج المقدم حول رصيف القصب، أنه مرئي برؤية عجائبية يحضر فيها الجن والملائكة، وأنه لم يحضر كمكان موصوف،

بمكوناته الواقعية، والإسكندرية تحضر في الصيف والشتاء كهامش للفقراء والغرباء والضائعين الذين يتم تزمين معيشتهم في فضائها، كما أن للرواية تقرأ الاسم تشكلاته الحرفية والصوتية، كما تهبها بعض الصفات البشرية مثل القوة وانتفاخ العينين والجرأة، ونورد لذلك بعض التمثيلات من الرواية:

١- دلالة الاسم وتشكلاته:

(أ) "رسم الإسكندرية أو جرسها متفرد كشجرة وحيدة في صحراء واسعة من رمال أو صخور (الرواية ص ٢٥٧ / ٢٥٨).

(ب) "المدينة التي لها اسم فريد، لحروفه جرس جميل منفرد، كيف لم ينزل لبحرها؟ (الرواية ص ٣٥٦).

٢- الإسكندرية كمرجع تاريخي:

- "لن يفهم أبوه ما تقوله الكتب عن الإسكندرية" (الرواية ص: ٢٦١).

٣- الأنسنة:

(أ) "الإسكندرية لن تكون قاسية" (ص ٢٥٩).

(ب) "كم هي جريئة الإسكندرية" (ص ٣١٨).

٤- شكل اليمام:

- "فتحت له الإسكندرية الدافئة جناحيها، ضمت عليه ريشها. لكن بعد أن بيتته في أفق أحيائها" (ص: ٢٧٨).

٥- المشاركة في الأحدث:

(أ) "تفتح الإسكندرية عينيها لأبناء الجنوب..." (ص: ٢٧٧).

(ب) "الإسكندرية ليست سببا في موت أبيه أو ضياع أمه"(ص: ٢٩٢).

(ج) "غارة مشهورة في الإسكندرية اسمها غارة الست ساعات" (ص: ٣٢٦).

وبهذه التمثيلات وغيرها، يكتشف القارئ أننا أمام مدينة تصبح "شخصية" في الرواية، بكل حالاتها وتبدلاتها ومعانيها وأرقها وألقها وأزمنتها، وبذلك، يتم حضورها بين بعدين:

- تشخيص واقعي:

- تشخيص ترميزي وأسطوري:

إنها ليست مجرد فضاء تتبوأه الأحداث، بل إنها تتماهى مع اليمام وتضم الصياد بريشها، كما أنها تتموضع داخل انفعالاته وقلقه ورؤيته

لليومي، وصمته وجروحه الداخلية التي يجترح من خلالها المكان / الإسكندرية، بومضاته واختراقاته، حتى يسكن إليها وتسكن إليه، ويتساكنان معا، ولا أدل على واقعية الإسكندرية من جغرافيتها، ولا أدل على أسطوريتها من انبناء الرواية على المتخيل الذي يؤسطر العالم.

أسطرة العالم الروائي:

قليلة هي الرواية العربية التي سلكت نحو هذا المسعى، مشغلة لطاقات تخييلية خاصة، لا تتخلى عن الواقعي ولكنها تعيد تشكيله وبناء عناصره والدفع به نحو تخوم قد تقارب الميثولوجيات أو المحكي الشعبي الشفوي، حيث اختراق الأزمنة وفحولة الأبطال وبكارة الفضاءات وتوحشها، ولن أذكر الأمثلة حتى لا يحمل ذلك معنى مضاهاة أو مقارنة "الصياد واليمام" من روايات أخرى عربية نحت نفس المنحنى في ابتكار شكل روائي جديد، ولكني أحتاج إلى البرهنة على أسطرة عالم "الصياد واليمام" كما يمكن أن تشخصه القراءة، وهو ما يتجلى في عدة مستويات، قد يكون تنظيمها محاولة للقراءة المنهجية، وإن كان يسيء إلى حضورها كطفرات مخلخلة لاطمئنان القراءة الطويلة للرواية، وكأنها وخزات للقارئ، تدعوه إلى إعادة النظر فيما يقرأ.

هناك حضور لهذه الأسطرة يتخذ عدة مستويات، منها:

١- البدئي: "علمه زميله أسماء الأرصفة" (ص: ٣٠٠).

وكان تعلم الأسماء هو اكتشاف الأشياء وهي في بدئيتها، فالزميل هو صوت المعرفة السابقة على الوجود، بالنسبة لصياد اليمام، والأسماء هي التعيينات اللغوية للأشياء الموجودة من قبل.

٢- التشكيكي: "هل كان زميله حقا من البشر؟" (ص: ٣٠٥).

فالسؤال يعيد القارئ إلى السياقات الغرائبية التي توضع فيها شخصية الزميل، وفي عالم الأسطورة تتساكن الحيوات والأرواح بما فيها من أرضي وسماوي وتحيي أرضي، فالشخصية الشعبية في الرواية

تؤسس التباسات وعيها بالعالم على هذه الأقطاب المتساكنة في وعي من نوع خاص.

٣- تحريك الثابت: "استدار سعد زغلول فوق قاعدة التمثال وأعطى ظهره للبحر وانحنى فاردا جسمه وشاربه وذراعيه فوق المدينة وابتسم" (ص: ٢٦٨). ففي هذه الإشارة، رؤية احتفالية بالمرموز الخاص الذي يخرج من زمنه / أزمنته ليحل في الأزمنة عبر الحركة التي تحرره من الموت والفناء والكف عن الفعل والإيحاء، فالرمز الجماعي لا يموت في الميثولوجيات، ولكنه يبقى فاعلا، ومتحركا في الزمان، كما هو حاضر في الوجدان والذاكرة.

٤- الصورة الأسطورية:

(أ) "تبدو جماعات النساء كأكوام سوداء تنبثق منها زهور بيضاء جاذبة". (ص: ٩٩٣).

(ب) "لا يرى إلا ثياباً بيضاء تختلط بثياب سوداء تختلط بدم وتتعثر وسط ريح تأتي من كل الأركان". (ص: ٨٥٣).

(ج) "يريد سكينا بطيئة محماة من نار أزلية في يد قاتل بليد. يشتاق للألم المضني والممتع". (ص: ٣٥٦).

(د) "يحاول أن يحاور الكائن الخرافي فيفشل". (ص: ٣٥٨).

(هـ) "بدا مثل قمقم ولا قبل لأحد بغلقه لأنه الجني الذي خرج منه سرق خاتم الأسرار". (ص: ٣٢٠).

(و) "أي طهر دنسه؟". (ص: ٣٧٧).

وعبر هذه المستويات وغيرها، تخون الرواية ميثاق تشكلها الواقعي، لتبدع عالما من متخيل الشخصية، ومراوحتها، ودخولها في مناطق تخومية، حيث يتجلى الأسطوري بأبديته وأزليته وعموميته واشتغاله في التماهي مع صورة المكان وصورة الشخصية التي تحتل المكان. وثمة اختراق عنيف لواقعية الرواية بهذه اللحظات الأسطورية، والتي تعيد تأسيس طريقتها في الكتابة والتخييل، وربما بدون سبق إصرار، أو خطة

تنفيذية تدخل في إطار إستراتيجية الكتابة، بل إن عفوية الانكتاب في الرواية هي التي تبني عالما يؤسطر واقعه عبر تخيل السارد وانبناء الرؤية للشخصيات واختراق العوالم واجتراحات المكان، وهذا ما يبشر، ويؤشر، إلى تلقائية كتابية تترك لنا حرية قراءتها وإن كانت بمكر وبراءة الكتابة تدعي غفلتها وبراءتها.

الرواية تحاور نفسها:

وإذا كانت "الصياد واليمام" لا توحي ببراءة طرائق الكتابة والتخييل، فإنها تتمادى في وضعها كمكر بريء أو كبراءة ماكرة، وهي تتأمل تلك الوقائع والتوقعات، والأحلام والأوهام والاستيهامات التي قدمتها، وتخترق فضاء القراءة بما يشبه الانتعاظ المفاجئ الذي يجعل للجسد نتوء أو تضاريس، وجسد الرواية هنا يستيقظ، ليبرز للقارئ البرهان على يقظته وإحساسه بذاته وتعبيره عن هذا الإحساس.

نقرأ في الصفحة ٣٤٤:

"الحكايات باهتة كلها والرواية في الأصل مهزلة يدير وقائعها لئيم".

هل هي سخرية من تلك الحكايات الصغرى، البانية لصياد اليمام بتفاصيل أخرى ومحكيات أخرى؟

سوف لن نجرد ما تقوله الرواية عن انكتابها من سياقه السردي، فذلك راجع إلى لحظة فاجئة لا نتوقع فيها مثل هذا "التصريح" الذي يعتمد على الحكايات (البنيات الحكائية الصغرى) وعلى الرواية (الجنس الأدبي) وعلى اللئيم الذي يدير الوقائع (السارد)، وهي لغة غير مصطلحية، ولكنها تحيل القارئ / الناقد على مصطلحيتها، وتدعوه إلى مساءلة واقع "الصياد واليمام" كتشكل روائي، في مقابل ما تحكم به الرواية من الداخل على هذا التشكل الروائي.

إن الأمر يتعلق بقلق الكتابة وهي تنكتب، ولا تنتهي إلى:

١- معرفة يقينية بواقع الكتابة.

٢- تحديد إجناسي واضح للرواية.

٣- وظيفة قارة للسارد، ومدى حدود معرفته بالواقع الذي يسرده في الرواية.

وعموما فإن مثل هذه الصفقات التي تفجر وعيا ديناميا بالقراءة، وعلاقة الكتابة بذاتها، وبالقراءة، سوف يساعد على تأسيس أشكال كتابية تعيد النظر في مسألة الجنس الأدبي وتشكلاته من الداخل، أي:

المفاهيم التي تترصص قبلاً حول هذا التشكل، والتي توجه القراءة نحو تنضيدات أو تصنيفات تسعى نحو اكتشاف دينامية النص واختراقاته واجتراحاته.

ليلة العشق والدم

تقوم أحداث هذه الرواية على وضع مفارق بين موت والد "فؤاد" وبين قتل "دومة" لـ "حسن المعداوي". موت وجريمة قتل يحدثان في ليلة واحدة. الموت كان هو الدافع الذي جعل "فؤاد" يأتي إلى الإسكندرية بعد أن فارقها لعشرين عاماً، ليتلقى العزاء في والده، والقتل جاء كأثر بين "دومة" و "حسن".

تبدأ الرواية بمجيء "فؤاد" في الترام إلى الإسكندرية لحضور مأتم أبيه، وتنتهي بعودته. بداية ونهاية تساعدان على تنظيم مسارات الأحداث في ثلاث اتجاهات.

في المسار الأول، يتم استحضار طفولة فؤاد وموت أمه وزواج والده بعد أسبوع من وفاتها، مما اضطره إلى المغادرة إلى بيت خاله، ثم مغادرته للعمل في القاهرة، وقد مضت عشرون عاما لم ير فيها والده، ولذلك فهو يحسب أنه سوف يلتقي لأول مرة مع زوجة أبيه ومع إخوته منه، فيفاجأ بأن زوجة أبيه أنجبت ولدين توفيا ثم لحقت بهما بعد عام، ويجد نفسه غريبا وسط المعزين والمتقبلين للعزاء. في المأتم يلتقي مع "دومة" و "حسن" اللذين جاءا للعزاء.

وفي المسار الثاني نتابع كثيراً من التفاصيل عن حياة "دومة" و "حسن"، وهي تفاصيل مفارقة بين الشخصيتين، إلا إذا كان "دومة" قد تنقل في عدة أشغال استرزق منها وأوبقته في القاع، فـ "حسن" صار

عضواً في المجلس المحلي للحي، وهو يهيئ نفسه لعضوية مجلس الشعب. وفي هذا المنحى فالصراع المبطن بين الشخصيتين، يتجاوز على مستوى ما يمكن أن نفسر به الأحداث، صراعاً قديماً من أجل امرأة، إلى صراع اجتماعي تمثله الشخصيتان، وإحداهما بقيت على أصالتها والأخرى اتجهت نحو الانتهاز بكافة مستوياته السياسية والاجتماعية، ولذلك، فعندما تقف الرواية أمام تاريخ حسن الشخصي، وتستعيد السنوات الثلاث التي قضاها في السجن، وحيث لاطه في العام الأول ثلاثة رجال كانوا معه في الزنزانة، مائة مرة، فإنها تستعيد جرحا يعود إلى ماضيه، وعندما تجعله يقف في العزاء بكل أبهته وتفوقه على الآخرين، فهي تنتقد ضمنيا من يستعلون على الناس، ويمثلونهم، فلا يمكن بمجرم عات، ومُلاط في السجن، إلا أن ينتقم من مجتمعه حتى وقد أصبح بذكائه يتهيأ لعضوية مجلس الشعب.

إن ما يميز هذه الرواية، هو شكلها الرحلي، الذي يبدأ بمجيء فؤاد للعزاء، وينتهي بعودته مع الترام من حيث جاء، وهي بداية ونهاية تحتال الرواية من خلالهما لتقدم أنماطا حياتية من المجتمع المصري، تعيش بين الواقع الاجتماعي وبين الجريمة والتسلق السياسي. والرواية تكتسب عمقها الأدبي من كونها قد نجحت في تصوير المفارقة الاجتماعية بين يتم "غربته" وبين انتماء "دومة" إلى القاع التحتي للمجتمع وبين تسلق وانتهازية "حسن".

المسافات

تنبني الرواية على تعدد الشخصيات وتعدد محكياتها التي يلأمها تجاورها في المكان، والمكان في الرواية هو عشرون دارا متجاورة، تمثل مجتمعاً بكامله، بكل واقعية معيشه وأحلامه وأوهامه. إن بماء الرواية على هذا المنحى قد ساعدها على اختراق نفسيات الشخصيات، ورسم مكوناتها الاجتماعية، ورصد خلفيات الوعي التي تحرك وجدانها وأوهامها. كلهم، لهم حكايات، نعمة وعرفة وزينب وسعاد وزيدان والشيخ مسعود إمام الجامع، وغير هؤلاء كثيرون في الرواية، لذلك، تتعدد الأصوات، كما تتعدد المحكيات الخاصة بالذات وبمحيط الذات الاجتماعي وبالممارسة اليومية للعيش في فضاء صغير محدود بالترعة والبحيرة وسكة القطار، ولكنه ينفتح على مستويات من المعاناة، تتنوع بين الواقعي والأسطوري.

وإذا كانت الرواية تنقسم إلى عدة فصول لها عناوين هي: الاحتفال، التحولات، خروج، الصحراء، المدينة، والقيامة، فإنها تقيم داخل هذه الفصول محكيات معنونة بأسماء شخصيات الرواية. حب، خيانة، حوادث قتل، عشق وجراحات للجسد، ذاكرة للشخصيات تنهض لتأسر منها لحظات اليومي وتعيدها إلى ماضيها، جنوح عن الواقع في اتجاه المعيش في اللاواقع، صيد السمك والطيور ورحيل عن التجمع السكني وحيث تبقى فيه ثمانية عشر دار مأهولة في انتظار رحيل الآخرين، موت الشيخ مسعود، وكل ذلك وغيره من الأحداث تنظمه

نواظم داخلية للنص، عن طريق التكرارات الوظيفية البانية للتقدم في السرد حتى وهي كتكرارات تستعيد لحظتين: الأولى تتعلق بموت الشيخ مسعود الذي تتداول الشخصيات الحكي عنه كل بطريقته الخاصة، وهي حكاية تشكل نواة أو منطلقا للحكي عن الذات. والثانية تتعلق بانتظار مجيء القطار الذي توقف عن المجيء، وهو قطار له تاريخ، كان يأتي حاملاً الجرحى والمعطوبين في الحرب، وصار يأتي بالخواجات ليتنزهوا ويصطادوا، وسكان الحي الآهل يسرقون محتويات القطار. قطار يشكل عالماً من الصور المتلاحقة في أذهان الشخصيات. والمرجح أن توقف القطار عن المجيء منذ سنة، وانتظار مجيئه، يشكل أفقاً رمزياً للشخصيات وهي تقف على حافة الانتظار، متعبة براهنها ومتحفزة إلى ما يأتي به القطار من تجديد للحياة. معنى رمزي يقف بين الانتظار والانتظار، انتظار مجيء القطار وانتظار ما سوف تسفر عنه مسارات الأحداث ومعيش الشخصيات.

لكن الملفت للنظر، في هذه الرواية، هو قدرة إبراهيم عبد المجيد على جعل الواقعي يتأسطر، من خلال لحظات روائية نعيشها مع بعض الشخصيات، وهو ما تمثله النماذج التالية في الرواية، وهي للتمثيل لا للحصر:

١) "قالت: إنه في ليلة، هبط عليهم ملاك ضخم، شق السقف وفرد جناحيه على أبيه..." (الرواية ص ٣٨٣، ٣٨٤).

٢) "وكاد يحدثهم عن السمكة الذهبية التي خرجت له من بين الماء حين اصطاد آخر مرة. كيف تحدثت السمكة الذهبية. كيف رقصت، وهي تتحدث. كيف أسرت إليه بأن الأيام تدور دورة عنيفة. أن الطير سيتوحش، وأن الوحوش سوف تتعفن. القضبان سوف تلتوي صارخة في الفضاء..." (الرواية ص ٣٨٤، ٣٨٨).

٣) "قصة زيدان الذي تخاوى مع جنية، والتي ترويها عدة شخصيات بطرق متباينة.

ما يميز هذه الرواية، هو ذلك التدفق الهائل من المحكيات التي تسرها الشخصيات عن ذواتها وعن الآخرين، من أجل تكوين صورة لعالم صغير، محدود في المكان ولكنه يتسع في الزمان، وجعله عالماً لقلق الذات ومجتمع الذات. كما أن ما يميزها هو هذا التعالق الجيب بين الواقعي والأسطوري، وحيث إن كل شخصيات الرواية، تنتمي إلى القاع التحتي للمجتمع، فهي لا تفلسف مواقفها، لكن الرواية تكشف فيها عن قوتها الباطنية في دفع الواقع بتملك العيش في الأخيلة والأساطير.

إن الوقوف على جدل والواقع والأسطورة في هذه الرواية، يحتاج إلى دراسة تفصيلية تْجَلِّي اشتغالها على هذا المنحى.

البلدة الأخرى

ينهض عالم الرواية على مجموعة من المحكيات التي ترتبط بمجتمع العمال والموظفين المقيمين في السعودية، وفي تبوك بالتحديد، وهي محكيات على تنوعها وغنى ما تمنحه من معان ودلالات دينية واجتماعية وثقافية، تحيل على مسألة التعايش بين هذه الأقليات المتنوعة الأجناس، من مصريين وفلسطينيين ويمنيين وباكستانيين وأفغان وأتراك وغيرهم، وحيث يتقاسمون العيش، ويشاركون في السراء والضراء، على اختلاف دياناتهم وعاداتهم الاجتماعية. يكون "إسماعيل خضر موسى" المصري هو من يسرد الأحداث وينظم مسارات السرد واسترجاعاته وتقاطعاته، فهو يحكي تجربته في السفر إلى السعودية، منذ أن ركب الطائرة من مطار القاهرة ونزل في مطار تبوك الصغير، وإلى حين رجوعه، مثقلا بشتى أنواع المشاهدات والمعايشة لأحداث بالغة في التنوع، هي التي عاشها أو شهد عليها. فمن طقوس العيش في "البلدة الأخرى" يتكشف عالم متعدد، تتعايش فيه الشخصيات على اختلاف دياناتها وعاداتها في الطعام وما يقف خلف هجرتها للعمل في السعودية من أسباب وطموحات يظهر للبعض أنها مجرد أوهام.

يقضي "إسماعيل" أيامه بين العمل في مكتب عم عبد الله يشرف على توقيعات العمال في أوقات الدخول والخروج، ويعالج ملفات مرضهم وإجازاتهم وتوقيفهم عن العمل، وفي البيت يتساكن مع جماعة من العمال، فيقضون وقتهم بين تحضير الطعام ومشاهدة التلفزيون ولعب

القمار شريطة أن يرد الرابح للخاسر ما خسره في آخر الشهر ومع استلام الراتب. مظهر لمعيش عادي يخفي مظهرا آخر لما يتسع له المحكي من تفاصيل عن حياة المال سواء في تبوك أو من خلال ما ترتبط به حياتهم في بلدانهم من علاقات اجتماعية تتعلق بالأسرة والزواج أو بأنظمة حكم كلها غاية في الجور واحتقار المواطن وتفقيره. تموقع الرواية أحداثها في الزمن الخارجي، وحيث تشير إلى قرب التوقيع على معاهدة كامب ديفيد، وإلى سقوط نظام الشاه في إيران، وإلى إسقاط ضياء الحق لنظام شهبور باختيار في الباكستان، وهي إشارات تؤرخ روائياً لمرحلة سياسية عرفتها هذه الدول، كما أنها تؤشر على انشغالات العمال المنتمين إلى هذه البلدان للأحداث السياسية الكبرى التي تعرفها بلدانهم: "ماذا في الصحف يزعج نبيل كل هذا الإزعاج؟ دانت إيران للخميني واختفى شهبور باختيار وكارتر يستعد لاستدعاء بيغين والسادات للتوقيع على معاهدة السلام والروس افتتحوا كوبري السادس من أكتوبر في مصر وملكة بريطانيا تزور المملكة ويقيمون لها سباق الههن ولا أظن أن شيئا في هذا كله يخص نبيل" (الرواية ص ٢٧٧).

بذلك يتسع عالم الرواية، ليحيل على دلالتها السياسية والاجتماعية، وغوصها في مظاهر التشكل لمجتمعات مفارقة في جنسية من ينتمون إليها ولكنها تلتقي في عذاب المواطن ومحنته سواء مع أهله أو مع حكامه، وهو ما تقدمه الرواية من خلال دخول إسماعيل في علاقات واسعة مع "أرشد" و "فيليب سوساي بيلييا" و "نبيل" ومع "روز

ماري" الأمريكية وزوجها "لاري" ومع آخرين كثيرين، لكل واحد منهم حكايته الخاصة ومعاناته مع نفسه ومع الآخرين.

يلحم كل هذه الحكايات فضاء صغير هو فضاء تبوك، بعجاجها الصحراوي الذي يفاجئ بين وقت وآخر، وبجغرافيتها المحدودة: دروب صغيرة وبنايات واطئة وأسواق صغيرة، وورشة لإصلاح السيارات، وكامب لسكن العمال. وعلى صغر المكان فهو يحتوي تنوعاً كبيراً من الشخصيات والأحداث، سيما وأنه المكان الذي يتجاوزه الحجاج ليدخلوا في الإحرام، ومن ثم فالرواية تتعرض للطريقة التي يحج بها العمال، وما يأخذه الحج لديهم من معان وطرق في الممارسة ووعي بماهية الحج.

لكن لتبوك مظهر آخر، فقبالة مسجدها تقام حدود الشريعة الإسلامية، وهناك رأى "إسماعيل" يوم وصوله مشهد تطويف "واضحة بنت سليمان سبيل" فوق سيارة والمنادي يشهر بفسادها. وقرب المسجد يوجد البيت الذي فرضت فيه الإقامة الجبرية على طبيب أجهض امرأة للضرورة الطبية فماتت بين يديه، فصودرت أمواله ونسي القضاء أن ينظر في قضيته ليبقى قيد إقامته الجبرية جائعا يجمع له الأطباء والممرضون ما يقتات به.

لكن مشاهدات ومعايشات "إسماعيل" لأوضاع العمال والموظفين، وما يعانونه من قهر يومي، لا تغيب معيشه الخاص، فهو بالصدفة، يصبح

مدرسا لواضحة نفسها، تلك التي رآهم يطوفون بها على متن سيارة مكشوفة ويُشهرون بها. فقد نصحه صديق بأن يستفيد من تقديم الدروس الخصوصية في البيوت، وقدمه لـ "خالد"، أخ "واضحة"، الذي ألح عليه في تدريسها في البيت، بعد أن فصلت من المدرسة وسمح لها باجتياز الامتحان، ومع تلك الدروس يدخل إسماعيل في علاقة مع "واضحة"، وهو يرى السيف يصلت على رقبته ككابوس يهيمن على تلك العلاقة. كما أنه يقترب من "عايدة" الممرضة، وتغريه "روز ماري" لتورطه مع زوجها لاري في مشاكل مالية تخص شركة "عم عبد الله"، وهي تفاصيل جنسية وعاطفية محفوفة بالمخاطر، وبكابوس السيف الذي يراه "إسماعيل" يصلت على رقبته، إذا لم يكتفوا بترحيله إلى بلده كما يفعلون مع الزناة من العمال الأجانب.

تتخلل الرواية مجموعة من الكوابيس والأحلام التي يراها إسماعيل، وهي لحظات فوق واقعية يشيدها إبراهيم عبد المجيد بما عرف في أعماله الروائية الأخرى من أسطرة للواقع، نسوق لها المثال التالي:

"ونمت من جديد ورأيته. الديك الضخم رأسه هناك في الأعالي وعرفه في السماء السابعة وجسمه ممتد إلى الأرض وجناحاه يملآن فضاء الدنيا بالألوان الزاهية، ثم راح يضرب بجناحيه فيندفع الهواء البارد يكاد يجمدني أنا الذي أنظر إليه من أسفل في فزع ثم يسكت فأكاد أغرق في بحر العرق وأموت وأحس كما لو أن أحداً يمسك برأسي يضعه في برميل ماء فأختنق وأضرب بذراعي الهواء وفي اللحظة التي تكون فيها

الروح تفر مني يرفعني فتتواتر أنفاسي ويصيح الديك كوك كوك كوك سبحان الملك القدوس كوك كوك كوك سبحان الملك القدوس وإذ برأس الديك يسقط فوق صدره ويندفع الدم يملأ الفضاء بلون أحمر وتغرق الأرض في الاحمرار..." (الرواية ص ١٦٥).

إن هذا الحلم وغيره في الرواية، هو تصعيد لحالة القلق التي يعيشها إسماعيل، قلق تتظافر على تعميقه أبعاد نفسية واجتماعية متراكبة يطغى أساها على النفس. لكن الرواية، ومن حيث لجوؤها إلى هذه التقنية (تقنية توظيف الأحلام)، تروم تكسير التفاصيل اليومية المغرقة في الواقع الذي يحياه العمال والموظفون، حتى وإن كان واقعا يكاد لا يصدق، بمأساويته ومرارته، ومنه مشاهد الختان التي تتم في المستشفى لرجال أعلنوا إسلامهم، وحكاية الباكستاني "فيليب سوساي بيليا" الذي بدأ يقرأ القرآن بالإنجليزية والعربية استعداداً للدخول في دين الإسلام، وسرقته لجهاز راديو، فيدافع عن نفسه بأن القرآن حرم السرقة ولكنه لم يحدد سرقة راديو، وموته في عملية الختان التي أجراها له طبيب سعودي بسبب خطأ في تحليل عينة الدم.

هي أحداث عجيبة تعيشها الشخصيات، في واقع عجيب، تنجح الرواية في بنائها بما يقدم لذة القراءة ومتعة السرد.

لا أحد ينام في الإسكندرية

تتكون الرواية من تسعة وعشرين فصلاً، تتصدر كلاً منها عتبة نصية ذات نفس حِكَمِي وكأنها تلخص العالم إلى مقولات كلية جامعة لفلسفة في الحياة والموت. منها ما نقرأه في الفصل الأول على سبيل المثال: "الإنسان طين وقش والله صانع الفخار". كما نقرأ في بداية الفصل الثاني: "وقال لي: إذا رأيت النار فقع فيها فإنك إن وقعت فيها انطفأت، وإن هربت منها طلبتك وأحرقتك". وهي كعتبات نصية، تستحق قراءة خاصة، باعتبارها نصوصاً صغيرة تلتقي بشكل أو بآخر بنص الرواية. هذا فضلاً عن عتبات نصية أخرى تتصدر بها الرواية، لبول إيلوار ولورانس داريل وكفافيس ونص من أسطورة الطوفان البابلية.

والرواية مُركبة من مستويات حكائية، أو لنقل، من طبقات نصية تتسع وتتداخل مع بعضها ليتسع عالم الرواية من مستواها التخييلي المتعلق بالشخصيات وعيشها ومعاناتها إلى مستوى تخييل الأحداث التاريخية التي ترجع إلى الحرب العالمية الثانية.

يفاجئنا الفصل الأول من الرواية، بتقديم سرد تاريخي يتعلق بشخصية هتلر وتحالفه مع موسوليني وهو يستعد لاحتلال بولندا، أو وهو يستعيد ذكريات طفولته في النمسا وعلاقته بزوجته التي كانت عاهرة كما تشير إلى ذلك تقارير المخابرات. بذلك يصبح هتلر، بطلاً روائياً تدخل به الرواية عالم التخييل الروائي، فهي تصف شخصيته وقلقه

الداخلي وأهواءه وتقلباته المزاجية. والرواية من شأنها أن تستقدم إلى متخيلها أشخاصاً معروفين في التاريخ، ليتحولوا إلى شخصيات روائية متخيلة، وهذا ما يفعله إبراهيم عبد المجيد في الفصل الأول من الرواية.

لكننا نتعرف على مجد الدين في الفصل الثاني، - وهو البطل الذي سوف يستأثر باهتمام الرواية، وحرب الثأر بين "الخلايلة" و "الطوالبة" بسبب أن "بهية" زوجة عبد الغني أكبر أبناء "الطوالبة" كانت قد أغرت "البهي"، أخ مجد الدين، فانفضح الأمر وبدأت حرب الثأر بين الفريقين. تشكل الرواية شخصية "البهي" تشكيلا يجمع بين الواقع والأسطورة، فأمه منذ ولادته "رأت وهو ينزلق منها طاقة نور تخرج معه تضيء الحجرة وتمشي بين الجدران. وبكت القابلة وهي تلفه في القماط، وتقول لأمه أن تخفيه عن العيون، فهو فضلاً عن طاقة النور التي خرجت معه، ولد مختوناً، إنه ولد طاهر من البداية منذور لخير عميم" (الرواية ص ٣٦٦). وإذا كان "البهي" قد ولد وهو يحمل معه أسطورته الخاصة، فإن توقع القابلة لم يصدق، لأن "البهي" نفسه يرى أنه بلاء وشر على نفسه وعلى أهله، فقد أصبح مولعاً برؤية النساء في القرية، يتجمعن حوله في الأماكن التي يمر منها ليرين جماله الباهر، كما سوف تشب حرب الثأر بين "الخلايلة" و "الطوالبة" بسببه، وسيتم حجزه وتجنيده في الجيش مع الإنجليز، وسيصبح "فتوة" في الإسكندرية، يعيش على الإتاوات ويخوض حروبا مع الفلاحين والصعايدة الذين لجأوا إلى المدينة مثلما لجأ هو إليها، وسيموت بضربة في رأسه من أحدهم، و

"بهية" التي جنت وصارت تتبعه في الإسكندرية أينما ذهب، هي التي سوف تشهد على موته أمامها.

لكن الرواية وهي تُنهي مسار حياة "البهي" تبدأ مسار حياة أخيه "مجد الدين" في الإسكندرية، بعد أن رحل إليها هو وزوجته زهرة وابنته الصغيرة، ليدخل في علاقة مع شخصيات عديدة، من المسيحيين: دميان العامل معه، والخواجة ديمتري وزوجته مريم وبنتاه كاميليا وإيفون، حيث أصبح يسكن في بيت يملكه ديمتري ويقيم فيه هو الآخر، مما فتح الباب على اكتشاف نوعية العلاقات القائمة بين الملمين والمسيحيين، فالشيخ مجد الدين يقرأ القرآن في بيته، والرواية تضمن كثيرا من الآيات القرآنية كما في ص ٣٨١ وغيرها، والثقافة المسيحية تحكم ديمتري وزوجته مريم، وكذلك دميان صديق مجد الدين، وليس ثمة من صراع ديني بين الأسرتين، بل إنهما تتبادلان التهاني في الأعياد الإسلامية والمسيحية، وتتعايشان بالمعروف، في مودة نادرة، وفي رمضان يسهر المسيحيون مع المسلمين، ما عدا ما حدث من كون "كاميليا" ابنة "ديمتري" قد دخلت في علاقة مع شاب مسلم، فأثار ذلك مشكلة أن ديمتري لم يقبل زواج ابنته من مسلم، مما أثار نقاشات حادة بينه وبين الشيخ مجد الدين. وسنجد أن "مجد الدين" وصديقه "دميان" يقيمان نوعاً من المقارنة بين أولياء المسلمين وأولياء النصارى متفقين على بركتهم جميعا. يقول "دميان": "أحياناً أقول أنت يا واد يا صايع بلا عمل لماذا لا تذهب إلى الشهيد جورجيوس، ماري جرجس يعني، يشوف لك شغلانة ثابتة، ثم أنسى. رغم أني أعرف لماري جرجس معجزات كثيرة.

المسلمون أحيانا يأتون الموالد ويطلبون منه المساعدة. ماري جرجس ولي كبير. طبعاً أنت تعرف الأولياء. تعرف أن مجلس الإسكندرية حاول هدم مسجد (أبي الدرداء) لتوسيع الطريق للترام، لكن كل من رفع معولا على المقام شُلَّت يده، فتركوه مكانه وصارت الترام تدور حوله. وأنا أعرف أن سيد البدوي كان يأتي بالأسرى من الأعداء" (الرواية ص ٤٣٨). والرواية برمتها تقوم على تشخيص مظاهر التعايش بين المسلمين والمسيحيين، وتشاركهم في روح الوطنية وحب مصر وتشاركهم أيضاً في ظروف الحرب.

والرواية تؤرخ للحرب، روائياً، أي أنها تستخدم التخييل التاريخي، بما يجعل من هذا التأريخ تخييلاً لمعاناة المصريين اليومية من حالة الحرب، كما أنها تصف آلتها المتقدمة من غارات للطيران الإيطالي على الإسكندرية وسقوط للقتلى والجرحى، وهي تقترب بهذا التأريخ في بعض لحظات الرواية من التوثيق التاريخي، ووضع الأحداث التخييلية في الزمن وفي قلب الأحداث التي تتعلق بالحرب، ناقلة تفاصيلها اليومية وانشغال الناس بها، على تقاطع المحكيات وتناوب ما يخص الحرب منها وما يخص حيوات الشخصيات.

وفي الرواية تأريخ آخر للإسكندرية، ووصف لجغرافيتها ومعالمها ونكهة العيش فيها. فعلى مستوى اشتغالها على تاريخ الإسكندرية، فهي تكتب هذا التاريخ حينا:

– من خلال الشخصيات وبأعينها، كما هو حال زهرة التي كانت تجوب الشوارع مع مريم: "الشارع مفروش بقطع الدبش البيضاء يتعذر المشي فيه، والرصيف كذلك لم يتم تبليطه بعد، وهو أعلى من الشارع تحده قطع البازلت المستطيلة، ومفروش بالرمل والأحجار الصغيرة تمهيدا للبلاط" / "واجهاتها القديمة معلق بشرفاتها غسيل عشوائي قلي. محلات قليلة فتحت أبوابها" / "البيوت هنا عريضة ضخمة، وترتفع قليلا عما رأته (زهرة) من قبل، وأبوابها واسعة وراءها فراغات كبيرة، مكتظة بالعلب والكراتين، وأشياء أخرى مرصوصة لا تعرفها. الشرفات جميلة، مسنودة على دعامات من حيوانات منحوتة، أسود صغيرة ونمور وكباش، وجدران الشرفات من أسيجة حديدية سوداء وخضراء لامعة" (الرواية الصفحات: ٤٠٠، ٤٠١، ٤٠٢). هكذا تمارس الرواية وصف المكان، وبعين سينمائية هي عين الشخصية الروائية.

وحيناً آخر:

– من خلال السارد وهو يستعيد تاريخ المدينة ويجعل من بنائها لحظة بدئية يقف عندها: "هل كان الإسكندر يعلم أنه لا يقيم مدينة تحمل اسمه خالداً في الزمان، وإنما يقيم عالما بأسره وتاريخا كاملا؟ أغلب الظن أنه كان يعرف. هو لم يكن معنياً بالخلود فقط، وإنما بتغيير الدنيا. المسافة من جزيرة فاروس – الأنفوشي حالياً – إلى راقودة – كرموز الآن – يقطعها السائر على قدميه في نحو ساعة (...) لذلك حين وقف الإسكندر بفرسه في راقودة رأى آخر نقطة في البحر، فاروس،

فقرر أن يصل بينهما، ومات قبل أن يتم ذلك. لقد كان بطليموس الأول، وخلفه الثاني، هما اللذان أنجزا بناء الإسكندرية. وضع الإسكندر حجر أساس المدينة وأوكل مهمة تخطيطها إلى دينوكراتيس البارع في الهندسة، فخططها مثل رقعة من الشطرنج" (الرواية ص ٤٠٧، ٤٠٨).

وحيناً ثالثاً:

– من خلال نزعة انتقادية تفضح المعاناة المأساوية للعمال في فتح ترعة المحمودية: "ترعة المحمودية هي التي خلقت الإسكندرية في العصور الحديثة. أصدر محمد علي باشا أوامره السنية بحفرها عام ألف وثمانمائة وتسعة عشر، وأمر حكام الجهات المختلفة بجمع الفلاحين للعمل، فكان الحكام يربطونهم مع قطارات بالحبال وينزلون بهم من المراكب فيموت منهم كثيرون من التعب والجوع، فيدفن من يموت مكانه، يهيلون عليه التراب ويمشون، كثيرون منهم دفنوا وهم أحياء، أصابهم الإعياء فأمر حكام الجهات بدفنهم، فوارت الأرض أجسادا تركت أرواحها وأجساداً بها أرواح، وبلغ الموتى والقتلى في العام الواحد عشرة آلاف. لقد استمر حفر الترعة واحدا وعشرين سنة، فمات وقتل أكثر من مائتي ألف ولم يقل العدد المستخدم في حفرها دائماً عن أربعمائة ألف، وجرت السفن في الترعة فوق مائتي ألف حكاية، بعدد الموتى، وربما حكايات أكثر" (الرواية ص ٥٨٣).

ونلاحظ أن مستويات تشكيل الخطاب الروائي، هي البانية للرواية، من خلال التفاصيل التي توغل في تقديمها الرواية، ومن خلال التقاطعات الحكائية، والتناوب السردي، وهذه المستويات هي:

- رصد مظاهر التعايش بين المسلمين والمسيحيين في الإسكندرية.

- التأريخ للحرب العالمية الثانية روائياً.

- التأريخ لمدينة الإسكندرية روائياً. وهما ما يمكن أن نسميه بالتخييل التاريخي.

مع أن الرواية من جانب آخر، تقيم كثيراً من الحوارات بين نصها الداخلي وبين نصوص خارجية متعددة ومتنوعة، وهو ما يسمح بقراءتها من جانب التعالقات النصية التي تساهم في بناء جماليتها ودلالتها الدينية والسياسية والاجتماعية.

برج العذراء

دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٣

رواية تقوم على الإرباك، بمعنى أنها تُربك القراءة وهي تجعل شخصيتها الرئيسية: هي سالم سليمان أو راشد رشاد. شخصيتان في شخصية واحدة، تتماهيان وتنفصلان، على مرآتي ذاتيهما، وفي مرايا

الآخرين: ضابط القسم، والأصدقاء، وفتاة البواسير، يتحقق هذا الالتباس أيضاً، فهم يدعون البطل بهذا الاسم أو بذاك، علما بأن لكل واحد منهما حكاية: أحدهما تعرض لحادثة سير قتلت فيها زوجته وابنته ونجا بأعجوبة، وبعد خروجه من المستشفى يلتقي مع شرطي بالصدفة ثم يختفي الشرطي ويرتكب حادثة سير أخرى تقوده إلى مخفر الشرطة ليناديه الضابط بهذا الاسم مرة وبذاك مرة أخرى. ثانيهما كاتب معروف، عاش في إحدى البلاد العربية لمدة من الزمن، ثم عاد إلى وطنه. روائي وكاتب مقالات. والرواية تذهب في الدفع بهذا الإرباك حول الشخصيتين، هل هما شخصيتان أم شخصية واحدة، وإذا كانا شخصية واحدة فهل يتعلق الأمر بانقسام الشخصية، أي أن البطل يعيش حالة فصام تجعله يعيش حالتين اجتماعيتين، ويحمل اسمين، ويتصرف بتصرفين كل واحد منهما مغاير للآخر.

تستثمر الرواية هذا الإرباك التي تمارسه على القارئ، وهي تقدم حكياً متشظياً ينطلق من المكان المركزي: برج العذراء، وهي تحمل عنوان هذا المكان. حانة تحمل نفس الاسم، يلتقي فيها البطل مع شخصيات متعددة منها فتاة البواسير التي تحمل هي الأخرى صفتين:

عاهرة وكاتبة، والوزير السابق، والمغني الأعمى، وصاحب الشيء، وخليط من شخصيات متناقضة وعجيبة لا يجمع بينها وضع اجتماعي أو سياسي أو ثقافي ولكن ما يجمع بينها هو التخييل الروائي، ومكان الرواية: حانة برج العذراء. الوضع الروائي مع ذلك، يحفل بشبكة دلالية

متناهية التعقيد والتداخل، تدعو القراءة إلى إعادة تمثل لحظاتها ووقفاتها وإعادة تشكيل عالمها بما يسمح بفك شفراته ورموزه.

نمثل لتماهي راشد رشاد مع سالم سليمان، باللحظتين الروائيتين التاليتين:

١) "سالم سليمان الأديب المشهور قال له ذلك، زمان حين جاء هو راشد رشاد، من مدينته الساحلية لأول مرة إلى العاصمة" (الرواية ص ٤٦).

٢) "لم يكن يدور بذهنه أنه سوف يصبح بسرعة محل اهتمام الناس. وهو لا يستطيع أن يعلن أنه سالم.. هو لا يرى وجهه إلا ووجد راشد رشاد. يتآمر عليه الجميع أم يتآمر هو على نفسه؟ أيكون سالم بالفعل! وراشد رشاد هو الذي اختفى؟" (الرواية ص ٧٧).

في هذين النموذجين تحضر الذات ومرآة الذات، وبعبارة أخرى تحضر الأنا والأنا الأخرى التي تنشق عنها لا لكي تضاهيها في الوجود ولكن لكي تعبر عن هذا الشرخ العميق في وجود كليهما معا.

تفاصيل كثيرة نعيشه مع هذا البطل السكيزوفريني، ومنذ دخوله إلى مخفر الشرطة بسبب ارتكابه لحادثة سير راح ضحيتها شاب هو الذي صدمه بالسيارة، وحيث يرحب به الضابط، ثم بعد حين يواجهه بالكذب

ليذكره بأن اسمه هو سالم سليمان وليس راشد رشاد. وهو لم يدع اسماً له ولكن الأمور سارت هكذا، كما يراها الآخرون.

تنفتح الرواية على تيمتين أساسيتين:

- التعذيب في مخافر الشرطة.

- الجنس وتجنيس العالم.

بذلك نلاحظ أنها تخوض في قطبين من أقطاب الثالوث المحرم، وهما الجنس والسياسة، وبكل قدرة الرواية والروائي على تصوير هاتين البنيتين الأساسيتين في رؤيتها للعالم.

ولا ننسى أن نضيف إلى هذين المشهدين، المشهد العجائبي الذي تحفل به الرواية، وبكل تجلياته التي تبدو من حيث الوظيفة، وهي تكسر منطق الواقع، لتبني عليه منطقا آخر أكثر تحررا واقترابا من عالم التخييل.

في المستوى الأول، وبشكل تلقائي كبير، تشهد عليه الشخصية الملتبسة سالم سليمان أو راشد رشاد، من حيث هو معاناة عاشتها في مخفر الشرطة، واكتشاف لشخصية الحاكم الذي فقد دولة حكمه فجاء إلى البلد يطلب من الحكومة أن تساند لارتداد سلطته على الحكم، أو من خلال الوزير السابق الذي له نظرات سياسية انتقادية للأوضاع. تتوسع هذه القاعدة التي تشكل مشهداً سياسياً بكل عنفه وقساوته، لتسخر منه

الرواية، سخرية نابعة من الطريقة التي تقدم بها الزعامات السياسية، حتى وهي تعاني من إحباطاتها وخساراتها، وهي سخرية أيضاً، من واقع سياسي يعاني من سلطتي الوجاهة والمحسوبية. على هذا المستوى، والرواية لا تأخذ منحى ناقداً للأوضاع السياسية بشكل مكشوف، فهي تقيم الكثير من المفارقات الساخرة، الانتقادية، على ألسنة الشخصيات سواء أكانوا معتقلين في القسم أو عاهرات أو شرطي أو حتى سائق تاكسي. وبالرغم من تلك المفارقات الساخرة، فالرواية تقدم في الكثير من لحظاتها شهادات عن التعذيب، معادية لكل الأوفاق الدولية حول حقوق الإنسان نقرأ في ص ٣٢ من الرواية:

"نظر من الشراعة الصغيرة ليرى شاباً لا يتجاوز العشرين، حوله عدد من المخبرين والعساكر يضربونه بالعصي الزان وبأيديهم وأرجلهم، وهو يتقلب بينهم مثل كرة على الأرض.. ومع كل ضربة ينبثق دم من جسمه العاري حيث بدت ثيابه ممزقة في كل مكان. لم يبق للشاب غير السروال، لكن في لحظات مزقوا السروال، ثم شبحوه على سور الطرقة المنخفض الذي يحيط بالفناء، بحيث يكون ظهره إليهم، وأدخلوا بهدوء فيه خيزرانة فصرخ الشاب من النار التي اشتعلت بداخله وتهدلت ذراعاه وتركوه يسقط على الأرض وتهمد حركته".

وفي مقطع سردي آخر نقرأ:

"كان طابور النساء قد اختفى وفتحت عنابر أخرى خرج منها رجال وشبان عراة انتظموا في طابور واحد. كانت بطونهم منفوخة ترتفع أمامهم إلى حوالي متر، وفي إست كل واحد منهم جزء ظاهر صغير من خرطوم أحمر مسدود بقطن، كذلك كانت أنوفهم وآذانهم وأفواههم محشوة بالقطن بحيث لا تكون هناك أي فرصة للهواء أن يتسرب" (الرواية ص ٣٧).

وبالرغم من عجائبية هذا المشهد، الذي يحول البشر إلى قرب منفوخة بالهواء، والذي يبدو أقرب إلى الخيال منه إلى الواقع، فثمة تصوير آخر لمشاهد التعذيب، يبدو أكثر عنفا وقسوة، وهو دق المسامير في الآذان: "نام المتهم على جنبه فوق اللوح فجلس المخبر وسطه وقال للعسكري "دق". كان مع العسكري مطرقة صغيرة، انحنى يدق بها على المسمار والمتهم يحاول التخلص ولا يستطيع من المخبر البارك فوق وسطه والذي يضغط على جانبه وذراعيه بيديه" (الرواية ص ٣٩).

راشد هو الشاهد على هذه الأنواع من التعذيب وغيرها، وهي بالطبع، غير مرتبطة بمرحلة سياسية أو ببلد معين، فالرواية لا تسمي البلد الذي تحدث فيه الأحداث، بخلاف روايات إبراهيم عبد المجيد التي تحفل بالإسكندرية، وتستحضرها لا كمجرد فضاء روائي ولكن كتملك للمكان.

في المستوى الثاني يحضر الجنس كتجل آخر لعالم البطل وممارساته التي تنقاد إلى نزواتها أو التي تتحكم فيها دوافع داخلية. وفي هذه الحالة، فإن العلاقات الجنسية للبطل الملتبس، سواء كما يمارسها أو كما يشهد على ممارستها داخل المجتمع، هي فضح آخر لمجتمع العاهرات والعلاقات التي تربطهن بالنخب التي تمثل المجتمع، والأقنعة التي تتقنع بها العهارة، للظهور بالمظهر الاجتماعي اللائق، والذي لا تستطيع أن تخفيه الأقنعة.

منذ بداية الرواية، نكتشف أن البطل يتكلم بصوت امرأة، وتتكرر هذه اللحظة عدة مرات، وهو الأمر الذي يصيب سائق التاكسي بالرعب، ويفاجئ عدة شخصيات يلقي بها البطل. وهي تجعل منه شخصية مؤنثة، على ذكوريتها وفحولتها مع النساء، دخولها إلى عالم العلاقات الجنسية بشكل فاضح. البطل ليس خنثى، ولا عنيناً، ولكنه رجل في الخمسين ما يزال قادراً على ممارسة العلاقة الجنسية مع المرأة، ولكنه ليس قادراً على الحب، نظراً لطبيعة العلاقات المشبوهة التي يرتبط من خلالها مع النساء. المسألة إذن، محصورة في بطولة الذكر الذي هو، ولدرجة أن يقوم بتجنيس العالم من حوله، وإسقاط نظرته الجنسية على الأشياء المحيطة به، فهي نزعة تجنيسية تسلطية يسلطها البطل على العالم، أو هي حالة تسلط تتسلط عليه لتوجهه نحو رؤية العالم على ذلك النحو: "كم تمنى يوماً لو أطلق ذكره يمشي في الطرقات يعابث النساء والفتيات. ها هو يرى ذلك يتحقق أمامه لشخص ضائع قد لا يستحق كل هذا المجد" (الرواية ص ٥٠). وهناك في الرواية أمثلة كثيرة للحظات

التي تخرج فيها هذه الرؤية عن ذات البطل لتطال مجتمعه بكامله، وحيث يرتبط الجنس بالعهارة والاغتصاب وزنا المحارم، وخاصة من خلال استقبال البطل للسكرتيرات في مكتبه قصد انتقاء إحداهن للعمل معه، فيكتشف أنهن كلهن عاهرات محترفات، والسكرتيرة التي تبقى معه يكتشف أن خالها كان قد اغتصبها ثم تعود على ممارسة الجنس معها، ولحق به والدها، وهي تقول له: "أنا على استعداد أعرفك على بنات كثير باظت من أهاليها. وأنت أكيد قرأت عن الجزار الذي نام مع بناته الأربعة" (الرواية ص ٧٢).

وفي المستوى الثالث، وهو مستوى ما نلاحظه من توجه الرواية نحو تغريب واقعها بواسطة حضور لحظات تنتمي إلى العجيب والغريب، أي ما لا يقبله العقل ولا يمكن تفسيره بتفسير منطقي عقلاني. وكما سبقت الإشارة فبطل الرواية يربك الآخرين وهو يتحدث في بعض الأحيان بصوت امرأة: "صوتك يا أستاذ تغير جداً وأنت ترد على أسئلة المحقق. كنت تتكلم بصوت حريمي" (الرواية ص ٤١) كما أن البطل يتحول إلى امرأة كما يرى نفسه: "رأى فوق رأسه شعرا كثيفا ينزل حتى كتفيه، وعلى شفتيه رأى أحمر شفاه ثقيلا، ورأى حاجبيه مزججين باللون الأزرق، لون بدلته. خلع الجاكيت بسرعة وخلع القميص فوجد تحته كومبيناً ناعماً، خلع البنطلون فوجد تحت الكومبين كيلوت حريمي صغيراً جداً ناعماً شديد الاحمرار" (الرواية ص ٤٢). و "فرح"، الذي يحضر إلى جانب البطل، هو كائن خرافي يقف فوق الرؤوس ويحضر ويغيب متى يشاء. لكن لحظات العجيب والغريب تحضر في الرواية وخلال العديد

من مقاطعها السردية وحواراتها، منها أن البطل يرى التاكسي يتحرك بدون سائق (ص ٤٤)، ومنها أنه يرى في الميدان أعمدة إنارة معلق بها رجال مشنوقون (ص ٤٥)، ومنها أيضاً أن يصير له صوت تنفس ثعبان وحركته، لكن بلا لسان من أي نوع (ص ٤٩)، كما أن المغني الأعمى يدخل حانة برج العذراء فيعرف أن ليس فيها سوى ثلاثة أشخاص (ص ٥٠)، والبطل تخبره السكرتيرة بأن واحدة عندهم في الحي ولدت جحشاً، ويمكن أن تكون قد نامت مع حمار (ص ٧٥). ولا يفوت التنويه في هذا المستوى بالتشكل الحكائي الذي يبني بعض محكيات الرواية على نحو أسطوري، ومن ذلك حكاية الحاكم الذي وضع دستوراً جديداً للبلاد، أولى مواده: النكاح نشاط يحدد زعيم البلاد قوانينه (ص ٨٤)، وحيث "صار الرجال ينكحون نساءهم بلا نفس، يقفزون فوقهن بسرعة، وتنزلون عنهن بسرعة وينامون بسرعة، فقرر الحاكم أن يقتل كل من ينتهي قبل نصف ساعة من الإيلاج" (ص ٨٥). ومن هذا القبيل: "جاءني جمل فوقه جمال حملني فوق الجمل. أنزلني أمام بوابة سور من سلك شائك تشتعل فيه النار بلا انطفاء. ادخل من هنا بسلام.. قال الجندي الأحمر الذي كان أيضاً مشتعلا بالنار مثل السلك. (...) رجل أسود شديد السواد دخل في إسته سيخ حديدي خرج من فمه، وهو لا يني يلوح بيديه من الألم. بينما اثنان من الزبانية الضخام يمسكان بالسيخ من الناحيتين ويشويان الرجل على النار" (الرواية ص ٨٩).

لقد سبق أن لاحظت أن وظيفة هذا التصعيد ما فوق الواقعي للأحداث، تكمن إخصاب الرواية بمستويات من الكتابة ومن تأمل

ومعايشة البطل للعالم، سواء من خلال الوقائع أو من خلال الأوهام والأخيلة، أو من خلال الوقائع التي تتحول إلى أخيلة وأوهام، وهي تمازج بين السياسي والجنسي وبين فوضى الإدراك وجراحات الجسد. فالرواية تنوع من طرائق تشكيل عالمها ومن دلالاتها ومعانيها، صانعة بذلك منحى جديداً في كتابة إبراهيم عبد المجيد الروائية، التي دأبنا عليها في أعماله الروائية الأولى: "الصياد واليمام"، "ليلة العشق والدم"، و "المسافات"، أو حتى في عمليه الروائيين المتميزين: "البلدة الأخرى" و "لا أحد ينام في الإسكندرية".

طيور العنبر

روايات الهلال

شخصيات لا حصر لها تحفل بها الرواية، وتقدم حكاياتها الخاصة، المبوأة في فضاء الإسكندرية، وفي زمن العدوان الثلاثي على مصر. تأسرنا قدرة الكاتب على منح ذلك العدد الهائل من الشخصيات سمات مميزة وحياة خاصة وفرادة اجتماعية وثقافية ونفسية لكل واحدة منها، وهي بالعدد الذي يحتاج حصره وتحديد خواصه السابقة الذكر، إلى دراسة تفصيلية للرواية. لكننا نستطيع أن نتبع نماذج منها ك "العربي" الذي يعمل مع اليونانية "كاتينا" في مشغل الخياطة، و "إبراهيم مرسي" و "ناديا سلام" العاشقين، و "عيد" المصاب بهوس النظر إلى عيون النساء، و "محمود" العسكري الذي يرغب في أن يصور فيلما عن الحرب، و

"سليمان" الذي يصطاد الضفادع من البحيرة ويبيعها لطلاب القسم العلمي بالمدرسة ليقيموا عليها تجاربهم في التشريح، و "حبشي" و "بدرة" الزوجين الغريبين اللذين تزوجا زواجاً غريباً وهما يربيان العديد من الأطفال اللقطاء، فضلاً عن "مارينا" اليونانية و "راشيل" وزوجها "حاييم" اليهوديين، وطليان وأقباط وجمهرة من المتعايشين في فضاء الرواية، على اختلاف نحلهم ومللهم، وعلى اتفاقهم على حب الإسكندرية، وحب مصر، والتضحية من أجلها في وقت تأهبت فيه إسرائيل ومعها بريطانيا وفرنسا للعدوان الثلاثي بعد أن فشلت المفاوضات بين عبد الناصر والدول المستغلة لقنال السويس.

اللافت للنظر في الرواية أربعة أمور:

أولها: أنها تنجد في تَمَلُّكِ زمنها الذي يشكل مرجعاً للأحداث، ومن حيث تأثيثه بكل العناصر التي تستعيده أمام القارئ بكل مميزاته، وهذا أمر مهم بالنسبة للروائي، لأنه يعني قدرته على جعل الماضي ماثلا أمامنا بكل ما يجعل منه ماضياً، سواء تعلق الأمر بطرائق العيش والموضات السائدة في اللباس أو تعلق بطرائق معايشة ذلك الماضي.

وثانيها: أنها توسع من دائرة شخصياتها المصرية، أو الإسكندرانية بالتحديد، لتجعلها، وبحكم التعايش بين الجنسيات والأديان الذي ميز الإسكندرية، تنخرط في تفاصيل يومية مشتركة وحميمة، مما يجعل من التعايش مسألة تلقائية لا قضية تحتاج إلى فهم وتفسير وتنظير كما هو

الشأن بالنسبة لتصادم الأقليات مع الأغلبيات في مناطق عديدة من العالم. الرواية تدفع بهذا التعايش إلى أقصاه، بكل ما تمتلكه من وسائل تشخيص الحياة المجتمعية وأنماط العيش والوشائج التي تجمع بين اليونان والطليان والأقباط واليهود وبين أبطال الرواية الآخرين من العرب المسلمين.

وثالثها: أنها وهي تحيل على وقائع اجتماعية تعيشها الشخصيات، فهي تجنح بتلك الوقائع نحو عوالم أسطورية، تخييلية سحرية. وسواء أكان ذلك بهدف تكسير سلطة الواقع بسلطة التخييل الأسطوري، أو بهدف خلق أسطورة للواقع نفسه، فإن الرواية تنجح في خلق مساحات أخرى من المعيش التخييلي لشخصياتها، ومن صميم معيشها الواقعي. إنها لا تُسقط الأسطورة على الواقع، بل إنها ترتفع ببعض مستويات الواقع إلى مستوى الأسطورة.

ورابعها: أنها تشهد على زمن تاريخي هو زمن العدوان الثلاثي على مصر، وحيث تتراوح هذه الشهادة بين سرد للوقائع التي مهدت للعدوان والسياقات التاريخية التي وقع فيها ومشاهد العدوان نفسه، وبين تذويت هذا الوضع في ذوات الشخصيات وفي المعيش اليومي الذي تحيا فيه.

رواية تتعدد خطاباتها الاجتماعية، وأشكالها التعبيرية عن الواقع، وجمالياتها الروائية.

مدراج المحكي في روايات سلوى بكر

تتنوع العوالم والرؤى في أعمال "سلوى بكر" الروائية، فمن رواية لأخرى يجد القارئ نفسه أمام عالم جديد وأمام تقنيات جديدة للكتابة، وأمام تجربة في الكتابة الروائية، تختلف عن سابقاتها، بما هي سبق لإيجاد عالم لا يوجد إلا في عالم الكتابة، حتى وإن كان يضاهي عالماً آخر موجوداً في الواقع، والمضاهاة هنا قائمة على التخييل الروائي لا على أي شيء آخر.

"مقام عطية"، "أرانب"، "كوكو سودان كباشي، "البشموري"، "وصف البلبل". خمسة أعمال روائية أساسية في تجربة سلوى بكر، لكل عمل منها عالمه الخاص وتجربته المتميزة في تجذير الكتابة في واقع اجتماعي متعدد الأوجه والتجليات.

تراهن الروائية على هذا التنويع من أجل توسيع قاعدة الاشتغال الروائي وإمداده بطاقات من تجريب التعامل مع عوالم متغايرة، مما يضفي على كل نص روائي خصوصيته الفنية والجمالية، المستمدة من خصوصية عوالمه وأحداثه وتفاصيله، وشخصياته الغارقة في الفرادة.

تحمل تجربة سلوى بكر الروائية في تكونها من خلال الأعمال المشار إليها، مظاهر تعبير روائي تبدو غاية في فرادتها وخصوصيتها، وبنائها للعوالم بما يمنحها المعنى والدلالة، وتَنْكيه الكتابة بنكهة ليست نسائية ولا رجالية على الإطلاق، بل هي نُكْهَةُ فَضاء روائي لا يطرح مشكلة الكتابة النسائية أو الرجالية، لأنه يطرح مشكلة الكتابة نفسها، بما هي وعي شقي بالعالم، ووقوف استثنائي على حوافه وتخومه وتجلياته الممكنة، وتسريب للغة والأحداث الأخيلة ومن ورائها وعي الرواية وشخصياتها بالعالم.

إن أعمال الروائية، وهي تُفْرِزُ الكيف من الكم، قد تنوعت في تقنيات الكتابة الروائية، وجعلت من موضوع الرواية موضوعاً للدهشة والاستكشاف، وخاصة في روايتيها المتميزتين: "كوكو سودان كباشي" و "البشموري"، وحيث ينبني العالم في الرواية الأولى على تقنية البحث عن أسرة رودولفو في مصر، وفي الثانية على تقنية الرحلة التي يقوم بها راهبان إلى أراضي البشموريين. تُثَقِّفُ الكاتبة هذين النصين، بما يجعلهما منفتحين على نصوص أخرى، مكتوبة في "كوكو سودان كباشي" وشفوية ممتلكة من قبل ذاكرة الشخصيات، في "البشموري"، مما يحيل إلى تشغيل تناصي يتحاور فيه نص المحكي السردي مع نصوص أخرى.

في الروايات الأخرى، تلجأ الكتابة الروائية إلى استخدام الاسترجاعات التي تفيد في فهم ماضي الشخصيات ووجع ذاكرتها وجراحاتها الخاصة، وهي استرجاعات تتقاطع مع حاضر الأحداث

وامتدادها في الزمن الروائي. كما تلجأ إلى استخدام تقنية "وجهة النظر" كما في "مقام عطية"، والسخرية ومستويات المبالغة، كما في "أرانب".

وعلى التنويع في المضامين ومحاولات الاقتراب من الواقع في أبعاده السياسية والاجتماعية، فإن أعمال سلوى بكر الروائية، تضرب في التخييل الروائي لتبني عالمها الخاص، وهو عالم ممهور بمتعة المحكي وعمق دلالاته ورؤاه وشخصياته القلقة، الباحثة عن وجود آخر ممكن، خارج الوجود الذي تحيا فيه.

مقام عطية

(دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة – باريس، ط ١، القاهرة، ١٩٨٦)

رواية قصيرة تقع في أربع وخمسين (٥٤) صفحة

تعرض الرواية لعلاقة "مقام عطية" بما يحتمل أن يوجد في قبرها أو حواليه من مآثر فرعونية، وهو موضوع التحقيق الذي تقوم به الصحفية عزة يوسف العاملة بجريدة الصباح حول ما أشيع من وجود علاقة بين المقام وبين المآثر. لكن دائرة الاهتمام بعطية هانم، وبالمآثر، تتسع لتشمل أبناءها وجيرانها ومن حملوا نعشها وعمال المقبرة أيضاً، ليقدم كل واحد من هؤلاء وجهة نظره في عطية، وفي موضوع المآثر، وحيث تختلف المواقف بين رفض أن تكون عطية صاحبة كرامات وبين تأكيد

هذه الكرامات. تيمتان متباينتان تعمل الرواية على الزواج بينهما من خلال نسيجها السردي.

تستخدم الرواية تقنية "وجهة النظر"، وهي التي استخدمها لورانس داريل في "رباعية الإسكندرية"، ونجيب محفوظ في ميرامار، وإلياس خوري في "الوجوه البيضاء"، كما استخدمها آخرون. وعلى قصر الرواية، فقد حشدت عدداً كبيراً من الشخصيات التي تسرد بضمير المتكلم وجهة نظرها في عطية وفي موضوع الآثار.

يقوم على تقديم حياة عطية في كل مراحلها، لتصبح شخصية مركزية في الرواية. والبناء يقوم على تقديم الشخصيات لوجهة نظرها في شخصية عطية، على ما في ذلك من تباين واختلاف.

تستخدم الرواية الوصف كأداة عارضة لا كبنية من بنيات الحكي يتم توظيفها كجمالية.

تركز الرواية على فضاء "الحارة"، الحي الشعبي في القاهرة، دون أن تسميه، لترصد من خلاله –كمسرح للأحداث – جملة من العلاقات الاجتماعية.

تستخدم الرواية لغة طبيعية تقوم بلاغتها على تدفق الأفكار والمواقف لدى الشخصيات الساردة، بما يجعلها أقرب إلى الهذيان،

وهي بذلك (الشخصيات) تستعمل عربية قريبة من حيث البناء والأسلوب والمفردات من العامية المصرية.

في بعض مقاطع الرواية السردية، يتم توظيف البعد الفرعوني كدين وثقافة ليشكل خلفية ثقافية يتثقف بها نص الرواية، وخاصة تلك الإشارات إلى أخناتون، وإلى ماعت إلهة العدل الفرعونية.

أرانب

(سينا للنشر، القاهرة، ط ١، ١٩٩٤).

تتناول الرواية موضوعة الموظف الفقير الذي يطمح إلى تحسين حالة عائلته المادية بشتى الوسائل، من بينها تربية الأرانب في الشرفة، وحيث تلد ثم تموت هي وصغارها، فيجن. ومن خلال هذه الحكاية الأم، تتفرع جملة من المحكيات عن حياة أسامة داخل العمل وفي الأسرة والحي الذي يسكنه. تعرض الرواية الأحداث بضمير الغائب، وحيث يتولى السارد مهمة السرد، ليقدم لنا عالم أسامة وزوجته حياة وبناته، بطريقة تتقاطع فيها الأحداث الحاضرة مع التذكر والاسترجاع.

رواية قصيرة لا يتجاوز عدد صفحاتها الثمان والخمسين (٥٨). تلجأ الرواية إلى السارد العارف بكل شيء، ليسرد لنا مراحل حياة سامي، منذ طفولته وعمله مرشداً للمقاعد في السينما، وحتى بداية شبابه وزواجه من حياة، كما يسرد خلجاته وأفكاره ومواقفه من الحياة، وأحلامه

وأوهامه، وفشل مشاريعه، إلى أن يصاب بالجنون. تنحو الرواية منحى سياسياً وهي تربط مشروع سامي في تربية الأرانب بتشجيع الأمم المتحدة لهذا النوع من المشاريع بقروض صغيرة، كما شاهد في إعلان تلفزيوني، وبالشعارات الاقتصادية التي تحملها الدولة، فالفصلان الثالث والرابع يتحولان إلى تعليقات وملاحظات حول جنون سامي، متعددة المصادر، إذ تبدو مقحمة على النسيج السردي وتدفق الأحداث كما كانت في الفصلين الأولين. مع أن اتساع قاعدة المحكي في الرواية، لا يتناسب مع حجمها.

تعتمد الرواية على التقاطعات والاسترجاعات، بالرغم من المظهر الطولي للسرد، وحيث نتعرف على حياة سامي من طفولته إلى أن أصيب بالجنون.

يتميز بالدقة التي تخدم واقعية التجربة، وظيفته تتمثل في خدمة السرد، وفي الإيهام بالواقع.

لا يخرج عن المكتب الإداري والشقة التي يسكنها سامي والحي الذي يقيم فيه، وهو فضاء غير موصوف، وإنما هو مسرح لأحداث الرواية.

تستخدم الرواية لغة القص المباشرة، التي توصل السرد والوصف، كما تستعمل العامية المصرية كمفردات وجمل وأمثولات وتعابير مسكوكة.

تستخدم الرواية عنصرين أساسين هما توليد المبالغات والسخرية. فالمبالغة هي وليدة خيال سامي تجاه مشروعه، والسخرية هي ما يتلقاه من إحدى بناته وهي تسخر من الأكل اليومي للأرانب، إلى جانب سخرية سامي نفسه من الشعارات السياسية. وهما مكونان ينتهيان إلى نوعٍ من المفارقة التي يقوم عليها القص.

إن اتساع قاعدة الأحداث في الرواية، وحيث ترصد حياة سامي في كل مراحلها، لا يتناسب مع جنس الرواية القصيرة، الذي يعتمد على التكثيف والإيحاء، فالتفاصيل التي ينبني عليها السرد، وامتدادها في عمق تجربة حياة البطل، تدعو إلى مساحة روائية أوسع، كما أن التعليقات التي تظهر في الرواية، لا تفيد في بنائها للعالم، سيما وقد وضعت الرواية نهايتها قبل ذلك، بقرار حياة زوجة سامي السفر للعمل في الخارج.

تميل الرواية من حيث طرائق السرد والوصف إلى ترسيخ البناء الروائي التقليدي، وما يكسر هذا الترسيخ هو بُعدها الساخر، ونبرتها التي تضفي الفكاهة على بعض المواقف.

وصف البلبل

(سينا للنشر، القاهرة، ط ١، ١٩٩٢)

تتعرض الرواية لرحلة تقوم بها هاجر مع ولدها صالح، إلى جانب أستاذة الدكتور إبراهيم وزوجته نيلي لمدينة خارج الوطن، مصر، يُعقد فيها مؤتمر طبي. نتعرف على هاجر. تزوجت والد صالح وهي في الخامسة عشرة، وترملت وهي في السادسة عشرة. يبقى عدم إقبالها على الزواج سؤالاً مؤجلاً في الرواية، لا تكشف عنه هاجر إلا من خلال صدمتها في الزواج، عنف زوجها، ومرضه بالسرطان الذي أخفاه عنها طوال حياته. تداري هاجر عزلتها بالعمل في إحدى الشركات، وحيث يحوم حولها رجال كثيرون، ترفض العلاقة معهم. تعوض هاجر بحبها لولدها صالح. في الفندق يثير انتباهها شاب جميل تظل تتطلع إليه، فتُفتن به. يوسف نادل في مطعم الفندق. تتدرج الأحداث إلى أن تدخل مع الشاب الذي يكبر ولدها بسنة واحدة في علاقة، وتقرر الزواج منه وعدم العودة مع ولدها إلى بلدهما.

تعتمد الرواية على تقنية الاسترجاع، فخلال إقامة هاجر في البلد الذي يُعقد فيه المؤتمر، تسترجع حياتها: والدها، الطفولة، الزواج، اكتشاف أوراق الزوج التي فضح ما أخفاه عنها من سر مرضه، حياتها مع ولدها صالح... ينفتح الحاضر على الماضي، ليطرح على هاجر سؤال

مستقبلها، وهل ستبقى أرملة حتى وقد فاجأها ما تفجر في قلبها من عشق ليوسف.

تكسر خطية السرد تقنية الاسترجاعات، وتؤشر كل مستويات تحليل شخصية هاجر لنفسها (والسرد يستعمل ضمير المتكلم)، أو تحليل السارد لشخصيتها (وهو يستعمل ضمير الغائب) على مسار ممكن وهو دخول هاجر في علاقة مع يوسف، رغم الفوارق الاجتماعية وفارق السن.

تلجأ الرواية إلى وصف الشخصيات من الخارج، ووصف شخصية هاجر من الداخل.

باستثناء وصف عابر للفندق، فالرواية لا تصف المدينة التي يُعقد فيها المؤتمر ولا تسميها باسم، رغم التجول اليومي في شوارعها. تبقى مدينة بلا ملامح، ولا خصوصية.

تستخدم الرواية لغة القص التوصيلية المباشرة.

كوكو سودان كباشي

(دار ميريت، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٤).

تتعرف خالدة مصطفى إسماعيل في الطائرة العائدة من أمستردام إلى القاهرة على رودولفو فردناندو، الذي يخبرها وأنه مصري مكسيكي

يعيش في ألمانيا، وأنه ذاهب إلى مصر للتعرف على أسرة جده التي لا يعرف عنها شيئاً. خالدة محامية تعيش مع عمتها بعد موت والدها، وهي منتمية لجمعية حقوقية تدعى "نصرة الحق الإنساني". رودولفو من أصول مصرية، وهو لا يملك عن أصول تلك الأسرة سوى أوراق تركها جده الشيخ عثمان. بعد إقامته في القاهرة لأيام يعود إلى ألمانيا ويترك الأوراق لخالدة علها تستطيع من خلالها أن تعرف شيئاً عن أسرة رودولفو. تبدأ في قراءة الأوراق التي تدلها على أن الشيخ عثمان سوداني، بلده الحفن، كان قد أرسل إلى المكسيك في بعثة عسكرية سنة ١٨٦٣. تبدأ خالدة رحلة البحث عن سلالة عثمان في مصر، إرضاء لرغبة رودولفو.

تتحاور في الرواية مجموعة من النصوص، بعضها ينتمي إلى أوراق التي تحكي محنة العبيد السودانيين الذين جُندوا لصالح فرنسا في حربها إلى جانب إسبانيا ضد الولايات المتحدة، ومنها حكاية الفتى السوداني كوكو سودان كباشي، التي تحمل الرواية عنوانها، كما ورد في ص ٩٥. وبعضها ينتمي إلى الكتب التاريخية، ومقالات الصحف، التي اطلعت عليها خالدة من أجل معرفة تاريخ هذه الحرب ومشاركة المجندين السودانيين فيها. باستخدام الرواية لتقنية التناص، فهي تسعى من وراء هذه النصوص التي تُظهر أنواع القهر والقسر التي مورست على هؤلاء المجندين، إلى خلق علاقة بنيوية بينها وبين ما يُعرض على خالدة من قضايا السعف والظلم وشطط السلطة، منها قضية محمد عبد الحفيظ التي كانت قد دفعتها للانضمام إلى جمعية "نصرة الحق الإنساني"، وقضية علاء السناري الشاب السوداني اللاجئ السياسي، وقضايا أخرى.

يتحقق المعنى في الرواية من طبيعة المشترك بين تلك القضايا التي تُعرض على خالدة، وبين معاناة المجندين في حرب لا علاقة لهم بها.

تنبني الرواية على تقاطع المحكيات بين الحياة اليومية لخالدة وذكرياتها عن أبيها وبين محكيات أخرى هي التي تقدمها النصوص التي تدخل جسد الرواية. من خلال التناوب السردي تتقاطع المحكيات وتتداخل، بالرغم من هيمنة نص (أوراق عثمان إسماعيل) على مساحة الرواية.

يغلب سرد الأحداث على الوصف في الرواية، فالوصف لا يحضر إلا ليخدم السرد، وحيث تصف أوراق ثمان أجساد العبيد وأنواع التنكيل بهم، كما تصف خالدة شعر عمتها المصبوغ بلون أحمر يشتغل كالنار التي لا تقدر على إطفائها سيارة إطفاء.

تتنوع الفضاءات في الرواية. فضاء المكسيك يتقاطع مع الفضاء الإفريقي. فضاء القاهرة مؤثث بمكتب المحاماة والمحاكم والمقاهي. بهذا التنويع تقنعنا الرواية بأنها تبني عالماً سردياً متكاملاً، بقدر ما يمتلك غرائبيته فهو يوغل في واقعية آسرة.

يهيمن المحكي الدارج على السرد الذي تسرده خالدة، كما يهيمن على الحوار مع عمتها ومع صديقتها ورفيقتها في العمل نهال، بينما تتنوع لغة السرد مع نص أوراق عثمان ومع النصوص التاريخية التي اطلعت

عليها خالدة. تنوع يغني لغة الرواية، وهو إعناء نابع من تعدد اللحظات والمواقف والأحداث.

توظف الرواية تقنية التناص، توظيفاً موفقاً، وحيث يكون له أثر على المعنى والدلالة. وبالرغم من أن الرواية لا تخرق النصوص الموظفة، ولا تعيد صياغتها، فإنها مع ذلك، قد جعلتها تتظافر مع الأحداث والمواقف التي تعيشها خالدة، من أجل وحدة المعنى والأثر.

البشموري

(المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط ٢، ٢٠٠٢)

تتسع مساحة المحكي في الرواية، بجزأيها، للعديد من المحكيات التي تخص الحياة اليومية للأقباط المسيحيين، والبشموري خاصة، هو الكاهن الذي يسرد حياته قبل دخوله للكنيسة، واعترافاته، وتفاصيل حياته اليومية في الكنيسة، وحيث يتبدى عالم الرواية مثقلاً بعمق ديني مسيحي يوجه الأحداث والمواقف.

تلجأ الرواية إلى تقنية الرحلة، وهي رحلة محفوفة بمخاطر الطريق، يقوم بها بدير وثاونا، الراهبين، إلى أراضي البلاد البشمورية، تنكشف من خلال أحداث ومواقف كلها موجهة توجيها دينيا مسيحيا.

تستخدم الرواية تقنية الرحلة، بما يسمح للمحكي بأن يتسع في فضاءات وأمكنة متعددة. كما تلجأ الرواية إلى تثقيف النص بالثقافة المسيحية وطقوس الكنيسة الأدعية والنصوص والمرجعيات التي تتعلق بالحياة الدينية لدى الأقباط.

تُحْكِمُ الرواية بناءها وهي تجول بين الأماكن والشخصيات المسيحية، وبالرغم من تعدد الشخصيات وتعدد الأحداث، فثمة وحدة دلالية ناظمة للنص، تستمد عمقها من هيمنة الخطاب الديني والطقوس والشعائر.

تُوهِمُ الرواية بواقعيتها، وجمالية الوصف تتجسد في وصف الطقوس وملابس الكهنة ووصف الأماكن.

تتعدد الفضاءات في الرواية، وهي تلتحم بنسيجها السردي. ينفتح فضاء الكنيسة المغلق، كما نصادفه في بداية الرواية، على أمكنة لا حصر لها، تتناسل مع تناسل المحكيات.

خرائط المكان في روايات تركي الحمد

تفصح أعمال تركي الحمد الروائي عن تفاصيل الحياة اليومية التي تشكل عوالم رواياته، كما تنضح بالمقولات والأفكار المتصارعة، والمواقف المتنوعة من الحياة والإنسان. بذلك، فكل من ثلاثيته "أطياف الأزقة المهجورة"، وروايتيه: "شرق الوادي" و "جروح الذاكرة"، تقوم على هذا المنحى في الكتابة، باعتباره ناظماً لها، فهي تجمع بين الحكاية التي يحتويها السرد، وبين النظر الفكري والثقافي والسياسي في كل القضايا التي تتعلق بالإنسان، طارحة بعض المواقف النظرية التي هي وجهات نظر على تباينها وتصارحها فهي لا تخفي أثر الفكر على الرواية، وأثر النظر العقلي على ما يمكن أن يستوعبه الخيال الروائي.

في "الثلاثية"، نلاحظ كيف ترسم الروايات الثلاث خطا تصاعدياً للأحداث، يبدأ مع "العدامة" باكتشاف هشام إبراهيم العابر لعالم الكتب والثقافة وما يجره ذلك إلى عالم السياسة والتنظيم السردي، وباكتشاف أيضاً لجسده ولفورة الجنس في هذا الجسد. ومع "الشميسي" تندفع هاتان الوضعيتان: (وضعية الفكر ووضعية الجسد في تعالقهما الممكن) في فضاء طلابي ومع مجموعة من الطلبة الذين جاؤوا مثل هشام من الدمام للدراسة في الرياض. حوارات تمس الدين والجنس والسياسة، تؤثث فضاء الرواية بصخب الأفكار وعنف المواقف، وهو ما يؤدي

بهشام إلى الاعتقال. وفي "الكراديب" تبدو الأفكار أمام محك الاعتقال والتعذيب، يزيدها قوة تبع المشهد السياسي العربي وما يفور بها من أحداث. فهي سيرة ثقافية وسياسية لجيل عربي آمن بالتغيير السياسي ودفع الثمن من أجل مواقفه وأفكاره.

أما في "شرق الوادي" وجروح الذاكرة "فإن النزعة الثقافية لا تفارق طرائق الكتابة السردية، ومنعطفات التخييل وحيث تنزع الرواية الأولى نحو ملاحقة تاريخ العشيرة، وتاريخ الحجاز، وتاريخ الذات، ممزوجة كلها بالمواقف والتعليقات ووجهات النظر، كما تنزع الرواية الثانية إلى استثمار مقولات علم النفس السريري وعرضها في الرواية، وكأن حالة لطيفة وما تتعرض له من مرض ومحاولة للعلاج إن هو إلا ذريعة لعرض تلك المقولات.

من هنا نؤكد على أن كتابات تركي الحمد الروائية، لا تقدم السرد الخالص للأحداث وتطوراتها، بل إنها تعرض ثقافة الشخصيات، التي هي ثقافة الكاتب. وتثقيف الرواية على هذا النحو، يمكن أن يخدمها من جانب العمق الفكري الذي تكشف عنه، ولكنه قد لا يخدمها من حيث جعل الأحداث مجرد مطية لعرض الأفكار والمواقف، ولا سيما في غياب تقنية روائية لتثقيف الرواية، كما هو الحال مع التناص، أو مع تطور النظرية التناصية إلى ما يسمى بالتعالقات النصية.

وعموماً، فإن كتابات تركي الحمد الروائية، تكتسب لونها الخاص، وطابعها الكتابي المتميز.

أطياف الأزقة المهجورة

رواية ثلاثية (العدامة، دار الساقي، بيروت، ط ٢، ١٩٩٨ الشميسي، نفس الدار، ط ٣، ٢٠٠١ الكراديب، نفس الدار، ط ٣، ٢٠٠٢).

في "العدامة" تتمحور الأحداث حول هشام إبراهيم العابر، بما يجعلنا في قلب حياته العائلية، والثقافية، والسياسية، والعاطفية. شاب يدرس في الثانوي، ينفتح على القراءة التي تقوده إلى الأدبيات الماركسية، وأدبيات حزب البعث، والقوميين العرب. تتغير نظرته إلى العالم، وبلقائه مع زمرة من الطلبة المسيسين، من أبرزهم منصور، ومع راشد الموظف بالمدرسة، يجد نفسه داخل بوتقة من العمل السياسي السري، ولذلك تطغى الحوارات السياسية على المحكي في الرواية، وما يرافق ذلك من توزيع منشورات، وكتابة تقارير عن الأحداث السياسية التي يعرفها العالم العربي، ومحاورات حول التنظيم، ونقاشات صاخبة متوترة بين "الرفاق"، إلى أن يؤول الأمر إلى اعتقالات واختفاء بعض أفراد التنظيم.

في هذه الحمأة التي يعيشها بطل الرواية، نلتقط بعض التفاصيل عن حياته العائلة، وعن اكتشافه لجسده ولشهوة الجنس وهي تحرق الجسد. والمحكي في الرواية يقوم على نوع من التناوب السردي بين

سفر هشام من الدمام إلى الرياض للدراسة في كلية التجارة، والإقامة في بيت أحد أقربائه، وبين لحظات معيشه في الدمام، مع أسرته ووسط رفاق النضال. تنبني الرواية على تقنية الاسترجاع وهي تناوب بين هذين المستويين من المحكي: المعيش في الرياض، والمسترجع من معيش الدمام.

لا تحتفي الرواية بالوصف وبناء الفضاء وباقي بنيات الحكي الأخرى، وأسلوبها بسيط تلقائي، تقريري، يسعى إلى توصيل الأفكار والأحداث، دون احتفاء بالمجازات والاستعارات والصور، مما يضفي عليها طابع الشهادة على مرحلة عاشها بطلها.

تذهب "الشميسي" في الخط السردي السابق مع تنامي الأحداث، وحيث يقيم هشام إبراهيم العابر في بيت خاله في غرفة مستقلة، يزوره فيها أبناء خاله باستمرار، وتخدمه ابنة خاله "موضي"، ثم يلتقي مع جماعة من الطلاب (عبد المحسن، دعيس، محمد، ومهنا) وقد جاؤوا مثله إلى الرياض للدراسة، فيزورهم في العزبة التي يقيمون بها، يشربون الخمر ويتحاورون حول الشيوعية والاشتراكية، مستحضرين ماركس وعبد الناصر ومعمر القذافي. يبدأ العام الدراسي فيتلقى هشام المحاضرات، ويدخل في تجربة جنسية مع جارة متزوجة هي سارة التي يدعونها سوير. يسترجع ذكرياته مع المومس رقية وتجاربه الجنسية السابقة، ويقابل بين براءة ابنة خاله "موضي" ولطفها وبين رقية المومس التي سبق أن عرفها. يلتقي بعدنان الذي كان زميلاً له في الدراسة الثانوية، وقد صار متديناً بعد

أن تخلى عن الرسم وأصبح يعتبر الفن شيئاً لا قيمة له. وحيث يسير كل منهما في طريق: عدنان مع كتبه الدينية، وهشام مع كتبه السياسية ومنشورات التنظيم السري والأحاديث السياسية التي ارتبطت بأيلول الأسود والحرب بين الفلسطينيين وبين الجيش الأردني. ينتهي العام الدراسي وعندما يفكر هشام في العودة إلى بيت أهله في الدمام يجد نفسه مراقباً من قبل رجال المباحث. يلحق به والده ويتدبر أمر جواز سفره ليسافر إلى بيروت، ولكنه يعتقلونه في المطار.

ونلاحظ أن هذا التجاور بين الدين والجنس والسياسة، هو ما يشكل نقطة الارتكاز التي تستقطب حولها كل مشاغل واهتمامات هشام، ومن ثم فحضور هذا (الثالوث المحرم) يتم عن طريق التناوب بين لحظات الرواية، فمن لحظة جنسية إلى حوار سياسي مع الرفاق، إلى تعرض للموقف الديني ونقده ومواجهة بموقف آخر أو السكوت عنه كما حدث في تأجيل المواجهة مع عدنان.

تناوب على حضور هذه التيمات، لا يتوقف إلا مع نهاية الرواية، ومع اعتقال هشام.

أما الجزء الثالث من هذه الرواية الثلاثية "الكراديب"، فيبدأ بوصول هشام على متن الطائرة إلى مطار جدة، حيث سوف يجري معه التحقيق، والمطلوب منه كما صرح له ضابط المخابرات هو الكشف عن أعضاء التنظيم السري الذي ينتمي إليه. يُنقل إلى المعتقل حيث يلتقي مع

معتقلين آخرين منهم يمنيون، وتتوطد العلاقة بينه وبين بعضهم، وتبدأ الحوارات السياسية من جديد، فيكتشف من دل على اسمه وأسماء آخرين ليتواجه معه، فيعترف له أن ذلك قد حصل تحت التعذيب. يقضي فترة طويلة في انتظار أن يحققوا معه، يزوره والد وأمه وهما يأتيان من الدمام إلى جدة، ثم تقع حرب رمضان مع إسرائيل، وتبدأ التعليقات السياسية حولها، لتنتهي الرواية إلى إطلاق سراح المعتقلين مقابل التوقيع على تعهد مكتوب.

رواية ثلاثية تحكي سيرة هشام إبراهيم العابر، ومن ورائها سيرة جيل عربي أمن بالتغيير فواجه الاعتقال والتعذيب، وهي سيرة لا تخلو من انفتاح على الذات، بما لها من صبوات وكبوات وتطلعات.

شرق الوادي

(دار الساقي، بيروت، ط ٢، ٢٠٠٠)

للرواية عنوان فرعي هو: "أسفار من أيام الانتظار"، وهي تتألف من خمسة أسفار هي: سفر الآفلين، سفر الأولين، سفر التائهين، سفر اللاهين، سفر الحنين، مسبوقة بفصل تمهيدي عنوانه: في البدء، ومختومة بـ "خواتيم".

في الفصل التمهيدي يستعمل البطل ضمير المتكلم، وهو يسرد حكاية مخطوط تركه له جده بعد وفاته، وكيف سلمه له العم عثمان

السايح بعد أن يوجد في قبو تحتفظ فيه الأسرة بالمهملات. لكن البطل يتفلسف حول الكينونة والوجود، ويغمر حديثه بالمرجعيات الفلسفية والسياسية، يسترجع أحاديث جده عن سميح الذاهل، وهو شخصية أسطورية تظهر وتختفي، تقوم بأفعال عجيبة، فهو "يحتل الأفق" (الرواية ص ١٥)، كما "يظهر مع قران الكواكب" (الرواية ص ١٦) تتعرف على البطل الذي تخرج من الجامعة وعمل في إحدى شركات والده الذي كان يتاجر بكل شيء من أجل المال.

تقدم الأسفار الخمسة التي تعقب هذا الفصل مجموعة متشابكة من تفاصيل تاريخ العائلة، وتاريخ الحجاز، من حروب مع الهاشميين، ومؤتمر الرياض ومؤتمر بريده، وثورة "ابن رفادة" وثورة الأدارسة، فالراوي أبو عثمان، الذي يستعمل ضمير الغائب، يقود إلى شبكة معقدة من الأحداث والوقائع، ترصد تاريخ الحجاز، والتحولات الكبرى التي عرفتها الحياة البدوية مع وجود الأمريكيين، وتحول التجارة من التور إلى كل ما يدر المال. على أن ما ينظم هذه الشبكة المعقدة من الأحداث، هو الرحلة التي يقوم بها جابر السدرة إلى بلاد الشام وبيت المقدس بحثا عن سميح الذاهل، وهي رحلة ممزوجة بالتحولات التي عرفتها القدس بعد أن دخلها اليهود. يتزوج جابر عدة مرات في البلدان التي زارها ويسمي أحد أبنائه سميح، ويتاجر فتصعد تجارته وتنهار أحياناً لتصعد من جديد، ومع ذلك كله فهو لا ينسى بحثه عن سميح الذاهل، الذي أصبح يزوره في الأحلام.

وقائع يتداخل فيها التاريخي مع الأسطوري مع الأحداث اليومية التي يعيشها البطل الملتبس، جابر السدرة، وهو يبحث عن بطل ملتبس آخر هو سميح الذاهل، فنكشف مع "خواتيم" الرواية أن كل الوقائع كانت مدونة في الكتاب الذي تركه الجد لحفيده.

تتغذى الرواية على التاريخ، والأسطورة، وتقلبات الحياة الاجتماعية، وهي تسعى إلى تنظيم مواد المحكي من خلال تقنيتين، أولاهما هي الكتاب المكتوب، والثانية هي الشكل الرحلي. كما تقدم الرواية للفصول بعتبات نصية من التوراة والقرآن الكريم ومن كلام العرب.

نص روائي يحتاج إلى أكثر من قراءة، لفك شفراته، ومع ذلك فهو يشد القارئ إلى أسئلة الوجود والكينونة التي يطرحها.

جروح الذاكرة

(دار الساقي، بيروت، ط ١، ٢٠٠١)

تتمحور الأحداث في الرواية، حول حياة "لطيفة الأثل"، فهي امرأة في الخمسين، تكتب مذكرات حياتها وتسرد الوقائع التي عاشتها منذ طفولتها في القرية، مع أخويها محمد وعبد الرحمن وأختها قماشة، وزواجها من صالح، الذي أصبح ثريا بعد أن كان متوسط الحال، كثير الأسفار والسهرات في البيت وخارجه، يشرب الخمر، يهمل زوجته حتى بعد أن أنجبت منه ولدهما خالد وثلاث بنات.

تتقاطع المحكيات في الرواية، فلطيفة تتعرض لصدمة نفسية بسبب الشك في علاقات زوجها مع النساء، يتغير هدوؤها إلى قلق دائم، وحيث يبدأ الأمر بالشك في حالتها الصحية، وما يُحتمل أن يكون زوجها قد نقله لها من أمراض عن طريق اللقاء الجنسي، وبالرغم من أنها تكتشف، ومن خلال الفحوص والتحاليل، أنها معافاة من أي مرض بيولوجي، فهي تبدأ في رؤية الكوابيس، ويصيبها الأرق فلا تنام لعدة أيام متتالية، وتصيبها الخيالات، وتستعيد من طفولتها بعض المشاهد الجنسية، كيوم النخيل الذي دابعها فيه رجل وهو يقدم لها الحلوى، ورؤيتها لأمها وأبيها وهما يتلاحمان في الفراش، ورؤيتها لثور وهو يخصب بقرة... إلى أن تُزوج زوجها من شابة هي جواهر، وفي صباح ليلة دخلته تحاول الانتحار بابتلاع قدر كبير من الحبوب المنومة. من طبيب نفساني في الرياض إلى مصحة الأجنحة المنكسرة في بيروت، تلتقي مع الدكتور سليم كزبرة الذي يعرضها للتحليل النفسي، فتبوح بعد حصر بتفاصيل حياتها، وخاصة في مرحلة الطفولة. تبقى في مصحة الأجنحة المتكسرة خمس سنوات يزورها خلالها زوجها صالح مرة كل شهر. بعد خروجها من المصحة يكون ولدها صالح الذي تزوج وأنجب عبيدة ثم طلق زوجته قد ذهب إلى البوسنة والهرسك ثم إلى أفغانستان للجهاد مع المجاهدين، ويصل خبر استشهاده. يموت صالح بعد ذلك، ويتزوج الأبناء فيذهبون إلى بيوتهم، وتبقى لطيفة وحيدة فتتخلى عن الفيلا الواسعة وتقيم في مسكن صغير.

تؤطر هذه الأحداث وغيرها عالم الرواية، وهو عالم مأساوي حافل بلحظات الانهيار التي أعقبت صعود صالح نحو الثروة والعلاقة مع رجال السلطة والأسفار التي جعلت العالم بين يديه. نكبة بدأت بحالة لطيفة، ثم أعقبها غياب خالد (الذي أصبح أبو عبيدة) واستشهاده.

لكن العنصر المهيمن على الرواية، هو جعل حالة لطيفة مخبراً لتحليل النفس البشرية، انطلاقاً من مقولات علم النفس السريري، فهي نفسها قرأت كل الأدبيات المتعلقة بالتحليل النفسي، والدكتور سليم كزبرة بقدر ما جادلها في هذه المعرفة، فهو يحاول أن يفك طلاسم نفسها بالدخول إلى القاع التحتي لهذه النفس، فضلاً عن حالات المرضى التي تصادفها لطيفة في المصحة.

رواية تستمد عمقها من تعرية الكاتب للنفس البشرية، والكشف عن المؤثرات والدوافع التي تحدث الخلل في حياة توفر لها كل ما كان يمكن أن يجعل منها حياة سوية، طافحة بالسعادة.

تجليات فضاء الريف في روايات يوسف القعيد

يوسف القعيد، واحد من كتاب الموجة الجديد في مصر، والتي ظهرت في سياق نكسة ١٩٦٧، وجاءت بمنظور جديد للكتابة وللعالم، وبوعي أدبي متمرد على الأشكال الجاهزة، فبنى شكله الأدبي الخاص، وبوعي اجتماعي وسياسي جديد حرك السواكن وأعاد أسئلة قلق الواقع السياسي والاجتماعي إلى أن تُطرح، وفي هذه المرة المرة، من خلال مرارة نصوص قصصية هي التي وقعها المنتمون إلى هذه الموجة الجديدة في الكتابة القصصية والروائية، ومن أبرزهم جمال الغيطاني بمجموعته القصصية الأولى "من أوراق شاب عاش منذ ألف عام" وإبراهيم أصلان وصنع الله إبراهيم بنصه الأول: "تلك الرائحة، وكتاب آخرين كثيرين، انضووا تحت لواء واحد هو ما سمي وقتها بكتاب الموجة الجديد. وبالطبع، فإن الضجة النقدية التي صاحبت أعمال هؤلاء وغيرهم، ليست هي التي صنعت مصائرهم الأدبية، فقد نحتوا في صخر الكتابة وكتبوا بعرق جبينهم نصوصا تلو الأخرى حتى انداحت الموجة وتغير الزمان الذي جعلها تندفع فاندفع كتابها برصيدهم الثقافي والسياسي والمعرفي والجمالي كل منهم يحفر في مجراه.

لكن يوسف القعيد احتفظ لنفسه، كما احتفظ الآخرون لأنفسهم، بنكهة كتاباته الروائية والقصصية، وبمجموعة من الخواص الكتابية هي

التي بلورها عبر تراكم من الأعمال، واجتهاد وصبر على عناء الكتابة، فمن جهة ظل الكاتب يوسف القعيد مخلصاً لبلدته "الضهرية" وما حواليها من قرى وعزبات، يرضع لبان الكتابة من لبانها، ويستوحي الواقع من تفاصيل الحياة اليومية فيها، ومن شخصيات نمطية يحضر فيها "العمدة" بسطوته وجبروته، و "الفلاح الغلبان" بطيبته ودفاعه عن حقه في الوجود، وشخصيات أخرى مرافقة، تنتمي بالحميمية نفسها إلى فضاء الريف المصري، وخاصة إلى "الضهرية" موطن الكاتب، الذي تعلن نصوصه ولاءه له، لا من حيث تقديسه للمكان، ولكن من حيث هو مصدر إيحاء للتجربة، بما تسير فيه التجربة من محاولة لفهم عالم أوسع من عالم البلدة، هو عالم مصر كلها، والتحولات التي عرفتها، من التأميم وهبوب رياح الاشتراكية بأخطائها وإيجابياتها، وإلى هبوب رياح الانفتاح وارتجاج المجتمع المصري برمته تجاه تحول إن لم يكن قد أخذ الأرواح فقد أخذ من أخلاق الناس ما كان أصيلاً وكريماً وما جعلهم يعيشون على العفاف والكفاف ليتجولوا إلى مزايدين في زمن طغت فيه المزايدات على كل القيم.

في هذا الملمح الأول، نجد أن يوسف القعيد، قد جعل لقصصه القصيرة، ولرواياته، مداراً فضائياً تتحرك فيه، وتكاد لا تخرج عنه إلا في أعمال قليلة، وهذا المدار هو مدار الريف المصري، والاختلالات اليومية التي يعيشها سواء في علاقة الناس ببعضهم أو بعلاقتهم بتوجهات السلطة السياسية (التي طالما سمتها النصوص: العين الحمرا)، أي الأداة

القمعية للمواطنين، والمتمثلة في العمدة والخفير والضابط، وكل أجهزة الدولة الأخرى.

من ثم فإن يوسف القعيد، وعلى مستوى توسيع الدلالة، من الاجتماعي إلى السياسي، يكتب القصة القصيرة (وقد أحصينا عدد القصص التي كتبها بست وثلاثين قصة قصيرة، يتضمنها المجلدان الأول والثاني من أعماله الكاملة، كما يكتب الرواية (وقد اطلعنا على أغلب رواياته وقمنا بقراءتها لتجلية خواصها الدلالية والجمالية، وهي: الحداد، أخبار عزبة المنيسي، البيات الشتوي، يحدث في مصر الآن، الحرب في بر مصر، وجع البعاد، بلد المحبوب، القلوب البيضاء، ودون أن تطلع على رواياته الأخرى: شكاوي المصري الفصيح، نوم الأغنياء، المزاد، وأرق الفقراء) وفي كل ما يكتب، أو أغلبه على الأقل، فهو حامل لهاجس نقد المجتمع ونقد السلطة، فاضح لعيوب مجتمعه ومندد ضمنياً بمأساة أفراده ووقوعهم ضحية التحولات التي يعرفها بلدهم، والتي لم يساهموا في صنعها، أو استشيروا في ذلك.

إن هذه الخصيصة الناقدة في أدب يوسف القعيد، تشكل مشتركا جمعياً بين كافة نصوصه، مع أنه يُنَوِّعُ أشكال حضورها، ويُجَدِّدُ في إبراز تجلياتها الاجتماعية والسياسية ووقع هذه التجليات على الأفراد في المجتمع وعلى مسلكياتهم وأخلاقياتهم. فيمكن، ومن زاوية قراءتنا، أن نعتبر هذه الموضوعة، هي القاسم المشترك بين كل أعمال يوسف القعيد التي اطلعنا عليها، وهي موضوعة يُجذرها الكاتب بنجاح كبير في تربة

المجتمع، كما أنه – وإن كان لا يُعدد من الأصوات السرية التي تبلورها – يسعى إلى النظر إليها من جوانب متعددة، وأوضاع متباينة، وحالات واقعية حتى وإن طالها بعض الالتباس أحياناً فهي تحيل على الواقع.

هذه الوضعية، بالنسبة للكاتب، هي التي دعت الدكتور علي الراعي لأن يعتبر روايته: "يحدث في مصر الآن"، هجائية سياسية. وفي اعتقادي فإن أغلب كتابات يوسف القعيد يجب أن تُفهم على هذا النحو، فهي هجائيات للمجتمع ولسياسة الدولة ولتحول الأفراد من القناعة إلى الجشع المادي، لكنها هجائيات مبطنة بالمحكي، تلجأ إلى التشخيص الواقعي، وإلى السخرية في بعض الأحيان، زاد الكاتب فيها ما سبق أن أشرنا إليه من أنه يرصد الواقع، ليسخر منه أحياناً، أو ليرمزه أحياناً أخرى، بمعنى الترميز الذي يجعل من الحالة الفردية، أو الماثلة أمام العيان حالة يمكن أن تُعمم وأن تنسحب على غيرها من الحالات.

من المثير بالنسبة لقارئ أعمال يوسف القعيد، أن ينتبه إلى أن هذه الوحدة الدلالية، لا تكتسب حضورها وجماليها إلا من بؤرة فضائية محددة، هي بلدة "الضهرية" وما حواليها. سيعيدنا ذلك، إلى كتاب عالميين صنعوا من أماكن صغيرة، وغير معروفة في الخرائط الجغرافية، ربما، أماكن معروفة عالماً، بفضل أنها قد أصبحت نقطة ضوء على مستوى الكتابة، تتحلق حولها جمهرات من القراء، ومن كل أنحاء العالم، من خلال النشر والترجمة.

لا تخفي نصوص يوسف القعيد، احتفاءها بـ "الضهرية" التي تعتبر أن مؤسسها هو الظاهر بيبرس، ولا بـ "بإيتار البارود" التي تعتبر أن محمود سامي البارودي ينتمي إليها، ولا بغيرها من العلامات المكانية التي تربطها إما بشخصيات معروفة تاريخياً أو بأحداث عرفها التاريخ المصري. ونصوص يوسف القعيد لا تكتفي بالتعامل مع المكان كمرجع واقعي، بل إنها تؤطره أحياناً، بهدف امداده معناه ودلالته إلى ما يمكن أن يكون أعم وأشمل وأبعد.

قصص قصيرة، وروايات، تستلهم المكان ذاته لكي توسع من دلالته ومعناه، ولكي تحوله إلى عالم بقدر ما هو يستقل بنفسه وبمعناه ودلالاته فهو يمتد ليحضر في صورة الوطن، فهو الجزء الذي يمثل الكل، وهو توهج الكتابة ساعة تستوحي ذاكرة المؤلف لبعث المنسي وإحياء الأحداث والوقائع والتفاصيل لتصبح موضوعاً للكاتبة، يحررها من عناء نفسها، ويدفع بها إلى تشييد عالم لا يوجد إلا في الكتابة.

هذه هي معضلة العلاقة بين المعيش والمتخيل، في تجربة يوسف القعيد، والتي لا تحلها سوى الكتابة نفسها، وهي تأسس على ذاكرة خصبة للمؤلف، وعلى ذاكرة أخرى جمعية، أكثر خصوبة، هي التي يدونها المؤلف في محكياته.

ومن جهة أخرى، وفي ملمح ثان، لبناء الأشكال وتثمل علاقة اللغة بالكتابة، واصطناع المسافة بين الكاتب وبين عالم شخصياته، فإن أنفاقاً

دخلتها تجربة يوسف القعيد، ما كان له أن يخرج منها، فهو يُحَمِّلُ نصوصه ملفوظات شعبية وحكماً وهو يُثَقِّف شخصياته بثقافتها الخاصة، ومن ثم فإن كثيراً من العبارات المسكوكة، والحوارات الدارجة، وحتى استعمال السرد للهجة العامية المصرية، هي مظاهر لزخم ثقافة اجتماعية وسلوك اجتماعي يخص الفضاء والموطن الذي تتوطن فيه النصوص. لذلك، تتقاطع كثير من اللحظات، والمواقف، لتعقد مشتركاً جمعياً بين النصوص، وحيث يمكن أن يُفسر بعضها ببعضها، وأن يُقرأ بعضها ببعضها، وأن تكشف الوشائج التي تربط بينها عن أنها نص كبير يتجلى في نصوص.

ومع ذلك، فثمة ملاحظة على البناء الروائي، وهي أن الروائي والقاص يوسف القعيد، يستسلم لإيحاءات العالم، وما تمارسه من أسر عليه، ومن إغراء لشخصيات قد تكون حاضرة من ذاكرته الخاصة، أو من معيشه في الطفولة، أكثر من تصنيعه لبناء النص ورعاية حديقته بالتشذيب وخوض معركة الكتابة التي هي في الأصل، ليست تفاصيل بقدر ما هي بناء للتفاصيل في وحدة دلالية وجمالية.

يحبك يوسف القعيد قصصه ورواياته حبكاً على طريقته الخاصة، فهو يترك للشخصيات التي تأسره أن تحضر في نصوصه حضورها الخاص، الذي قد لا يخدم الوحدة الفنية ووحدة البناء، ولكنه يخدم بناء العالم الذي يرغب في بنائه وهي مشكلة قد نفهمها على أن ثمة زخماً من الشخصيات والمحكيات، يصطنع له المؤلف إطاراً حكائياً، أو

حكاية أما، ليفسح المجال أمام تلاعبات حكائية أخرى، هي التي يرى أنها تُوسع العالم السردي.

الحداد

(الأعمال الروائية، المجلد الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤)

موضوعة الثأر في القرية تستأثر بكل عالم الرواية، فبعد مقتل الحاج منصور يبقى موضوع الأخذ بثأره مهيمناً على الأحداث الروائية، بكل تفاصيلها وتوجهات المحكي السردي نحو النهاية التي هي البداية. وربما يرجع هذا البناء الدائري للأحداث، إلى فضاء القرية (الضهرية) المغلق، والذي لا تتعايش فيه سوى شخصيات تقليدية نمطية كلها تحيل على مسألتين: الشرف، والثأر، وهما المسألتان الأثيرتان في الريف المصري، ولذلك يلجأ الرواية إلى نوع من التناوب الحكائي بين الشخصيات، حول حادث مقتل الحاج منصور أبو الليل، وهو من أعيان الضهرية، مركز إيتاي البارود، مديرية البحيرة. والشخصيات التي تتناوب على السرد، هي:

– عيشة، ابنته، وهي تُسترجع حكايتها السابقة مع والدها ومنعه لها من متابعة الدراسة، ونستحضر محبيها، ومن بينهم زهران الذي سبق أن خطبها من والدها فصده عنه، ثم تنتقل إلى رغبتها في الانتقام، وهي التي تتابع التحقيق وعمل الطيب الشرعي.

– حسن الأعرج ولد منصور من امرأة أخرى وهو لم يرفعه إلى مرتبة أبنائه، فهو يعتقد أنه هو الكفيل بالانتقام، ولكن أين هو القاتل، ومن هو؟ لكنه يُقتل بنفس الطريقة التي قتل بها منصور.

– زهران.

– حامد.

– شخصيات أخرى مثل الخالة الحاجة طمان، وسكينة التي دخل زوجها السجن ففتحت بيتها لاستقبال الرجال، وحامد ولد الحاج وفتحي الذي تبناه، وشخصيات أخرى يكون من دور ووظيفتها أن تساعد على تنمية الصراع وإذكاء النار في سؤال طالما تردده الرواية، وهو من قتل الحاج منصور؟ سؤال تذهب الإجابة عنه في اتجاه توسيع عالم الرواية، ومزج قصة الموت بقصة حب يكون موضوعها هي عيشة التي يرغب فيها مجموعة من شباب الظهرية.

وما دامت الرواية ترهن أحداثها بموضوع قتل الحاج منصور، فإنها تبني محكيها على سؤال من القاتل، وما سينتج من معرفته من طلب للثأر. ولذلك فالرواية تبدأ باكتشاف الحاج قتيلاً، وتمر عبر التحقيق، وتقرير الطبيب الشرعي...

وهي من جانب آخر، تكسر خطية السرد بالكثير من الاسترجاعات، فالرواية مكتوبة على شكل مقاطع، بعضها بحروف عادية وبعضها بحروف غليظة، مما يجعل النقلات الزمنية مقصودة ومتعمدة تتدخل الطباعة في إبرازها.

كما أن الحوارات تندمج في السرد وتتداخل معه، فالرواية تدير

الحوار بين الشخصيات بطريقتها الخاصة، وكأن تلك الحوارات مسترجعة من الذاكرة. وأحيانا تكون الحوارات داخلية (مونولوجات)، تساعد على إضاءة الأوضاع النفسية للشخصيات، وباسترسالها فهي تندرج في إطار ما عرف بتيار اللاوعي في الرواية.

وهي أيضاً تقوم بتبطيء الزمن وتعطيله أحياناً، من أجل أن تحافظ على حبكتها وبنائها الفني الدائري، ومن أجل أن تقدم مزيداً من التفاصيل سواء عن حياة الحاج منصور أو عن حياة باقي الشخصيات والعلاقات التي تربطها فيما بينها. بهذا التبطيء الزمني تشتغل الرواية على بنية الانتظار، وحيث ينشغل القارئ بمحاولة معرفة الخيوط التي تقوده إلى القاتل، والاحتمالات الممكنة، أو الأرجح، التي توصله إلى معرفة القاتل.

رواية تتميز بواقعيتها الروائية التي تستلهم عالم قرية (الظهرية) ومكوناته وأخلاقيات أناسه، وليس ثمة ما يخرق تقليدية الرواية، سوى كونها تعتمد على الاسترجاعات (الفلاش باك)، وعلى الحوار الداخلي (المونولوجي)، أما ما عدا ذلك، فالرواية متخمة بواقعيتها، بعيدة عن الحساسية الجديدة في التأليف الروائي بين اللغات والأصوات والأشكال، ومع ذلك لن نحاسبها إلا بالمعايير الأدبية التي انبنت عليها.

أخبار عزبة المنيسي

(الأعمال الروائية، المجلد الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤).

تتصدر الرواية مقدمة للدكتورة سهير القلماوي، أشارت في آخرها إلى أنها كانت تنوي أن ترصد مجموعة من المثالب في الرواية ولكنها تخلت عنها. وإذا كانت مقدمة الدكتورة سهير تعبر عن وعيها بالجنس الروائي، وبمفهوم الواقع والواقعية، فإن ما لم تعبر عنه ما كان ليزيد شيئاً أو ينقص شيئاً في قراءة الرواية، وكل ما في الأمر أن المقدمة قد تفطنت إلى وجود علاقة تجاور بين "الحداد" وبين "أخبار عزبة المنيسي"، على مستوى فضاء القرية وعلى مستوى تقاطع والتقاء بعض الشخصيات في الروايتين، وعلى مستوى الفعل الروائي وأثر الواقع، ففي الرواية الأولى، وكما سبق أن لاحظنا، تعرض الحاج منصور للقتل، وطلب الثأر، وفي الرواية التي نحن بصددها، فثمة قتل من أجل غسل العرض، ويتعلق بصابرين، ابنة عبد الستار حارس عزبة الحاج هبة الله المنيسي، التي دخلت في علاقة مع صفوت ولد الحاج، والقتل لم يتم بالرصاص وإنما بواسطة السم، فهل أخوها الزناتي هو منفذ العملية؟ مرة أخرى وكما حدث في الرواية السابقة (الحداد)، لابد من التحقيق ومن تقرير الطبيب الشرعي، ومن بنية انتظارية لمعرفة هل ماتت صابرين مسمومة أم أن أنها قد ماتت موتاً طبيعياً أم أن والدها هو من قتلها أو من هو أخوها الزناتي.

ومن حيث التقنيات الروائية، فالرواية لا تختلف عن السابقة، وحيث تتمثل الاسترجاع في استعادة لحظة ولادة صابرين، في الوقت الذي تكون فيه قد ماتت. وهو مجرد مثال نجده في ص ١٦٩، بينما يتضخم حجم الرواية بتفاصيل وظيفتها على إضفاء الطابع الواقعي على الرواية، والإيهام بواقعيتها.

قضية غسل عِرض، هي موضوع الرواية، ومن وراء هذه القضية، وداخلها، تهتم برسم ملامح الشخصيات من الداخل والخارج، وتبرع في تصوير القرية وعالم "الأرياف" في مصر، وعزبة الحاج هبة الله والفدادين المزروعة والفلاحين وباشكاتب العزبة وأهالي العزبة وكل شيء، كل شيء مقابل اقتناص للحظة صغيرة هي لحظة قتل من أجل غسل عرض، تقابلها لحظة أكبر وأعمق وأهم، هي لحظة إعلان المذياع في حانوت القرية عن اندلاع حرب ٦٧ وأن حالة الطوارئ العامة تعم البلاد فلا ينتبه أحد لخطورة ما يحدث خارج القرية، وما يمس الوطن بأكمله.

هل أراد الكاتب أن ينتقد غياب الجماهير العريضة عن الأحداث الكبرى، أم أنها مجرد ظلال سياسية، ظلل بها الكاتب أحداثا اجتماعية ذات منحى أخلاقي؟

رواية تعني بشكل أو بآخر، استمرارا لسابقتها (الحداد)، سواء على مستوى المضمون أو على مستوى التقنيات الروائية المستعملة.

البيات الشتوي

(الأعمال الروائية، المجلد الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤).

تبدأ الرواية بـ "تقرير عن الحالة في السوالم"، وهو ما يفيدنا بحادث شهدته "كفور السوالم" "الساعة الخامسة والدقيقة الأربعين من مساء الاثنين الخامس من شهر أكتوبر سنة أربع وستين وتسعمائة وألف، من بعد ميلاد السيد المسيح. أمر غير عادي، بل إنه يحدث في حياة البلدة للمرة الأولى". (الرواية ص ٣٤٦).

بمتابعتنا مع أهل القرية لما حدث، نكتشف وصول المهندس عصمت ومعه رجال أفندية ومناضد وخيام وحقائب، وهو ينصب خيامه في العراء، فيتعرف عليه "حب الدين" ونكتشف من الزيارة أن المهندس يبدأ إشعال التنقيب عن البترول في القرية.

تسير أحداث الرواية في مسارين متقاطعين: الأول يتعلق بزيارة المهندس وأثرها على السكان ومواقفهم المتباينة من مسألة التنقيب. والثاني يتعلق بمظاهر الحياة اليومية في القرية، وأناسها وأحلامهم وأوهامهم ونظرتهم إلى الحياة والوجود. شخصيات كثيرة تحكي عن ذواتها بضمير المتكلم، أو يسرد عنها السارد بضمير الغائب، وفي كلا الحالتين، فالرواية تحفل بفضاء القرية الطبيعي والاجتماعي وبعلاقة الناس بها وبأنفسهم.

تنجذر الكتابة الرواية في فضاء القرية وحياة سكانها الاجتماعية، وتصف فقرهم وكسلهم وسهراتهم في عشة "سلسبيل" ومحكياهم التي تستمد وجوها من المخيال الشعبي، وكذا تطلعهم للحدث الجديد الذي بدأ مع زيارة المهندس عصمت، وردود فعلهم المتباينة من مسألة التنقيب عن البترول، وتسليم الأرض من أجل أشغال التنقيب، وما يمكن أن يتغير في حياتهم إن تم اكتشاف البترول.

تنتهي الرواية برحيل المهندس عصمت، كما بدأت بمجيئه، وكل ما قدمته الزيارة هو محك تم من خلاله اختبار الوعي الاجتماعي لدى السكان، فمنهم من يقف مع التغيير، ويقبل ما جاء به العصر، كحب الدين الذي ظل قريباً من المهندس، ومنهم من يقف ضد التغيير، كفتحي الذي يكره المهندس وينذر بأن ما يقوم به من محاولة للتنقيب عن البترول إنما هو نذير شؤم سيحل بالسوالم.

يقدم "ورادني" أرضه على مضض، ليحفر فيها المهندس بئراً، ثم يسترجعها بعد نقل المعدات، فلا يبقى ثمة سوى البئر التي تروج حولها كثير من الحكايات.

وعموماً، فالرواية توظف المخيلة الشعبية في كثير من المواقف، وخاصة منها معتقد السكان بالجن (٤٠١)، وتماهي شخصية "سلسبيلة" التي هي شخصية روائية مع شخصية "الشاطر حسن" ذات المرجعية الشعبية (ص٤١٣)، وكذلك استخدام بعض النصوص الصوفية كما في

الصفحتين: ٤٨٨ و ٤٥٠. كما أنها تلجأ إلى تزمين الأحداث الروائية في إطار الزمن المادي بالإشارة إلى شخصية جمال عبد الناصر وخطبه في مؤتمر دول عدم الانحياز، وإلى اغتيال باتريس لومومبا من قبل الفاشي تشومبي، وغيرها من الحوادث المعروفة تاريخياً، والتي تُدخلها الرواية إلى نسيج أحداثها بوسيط من الوسائط، كأن تكون قادمة من إذاعة القاهرة أو من بعض الصحف، أو هي أحداث تتحدث عنها بعض الشخصيات.

رواية مغرقة في الواقعية، تشترك مع سابقتيها: "الحداد" و "أخبار عزبة المنيسي" في الاشتغال على نفس الفضاء القروي، وفي الاهتمام بالتفاصيل اليومية لحياة الريف.

يحدث في مصر الآن

(الأعمال الروائية، المجلد الخامس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥)

اعتبر كثير من النقاد رواية "يحدث في مصر الآن" رواية سياسية ساخرة، أو هي هجائية سياسية تنبع من صميم القرية المصرية: الضهرية، وحيث يُقتل "الدبيش عرايس" تحت التعذيب، ليتم التعتيم على الحادث، وإنكار وجود شخص يحمل هذا الاسم، وحيث تتواقت الجريمة السياسية وهي تتعلق بقتل مواطن تحت التعذيب مع زيارة الرئيس الأمريكي ريتشارد نكسون لمصر وهو مطارد بفضيحة ووترغيت.

الدبيش عامل زراعي اتهم بأنه اعتدى على طبيب الوحدة الصحية في قرية الضهرية، فأخذ إلى المركز ليتم تأديبه، ولكن تم قتله تحت التعذيب.

مأزق يقع فيه ضابط الشرطة، ومن يحيطون به، فيوجد حل سهل لطمس الجريمة، وهو أن شخصاً يدعى الدبيش عرايس غير موجود أصلا، ولكنه موجود في ضمير من يحيطون به، وخاصة زوجته "صدفة" وصديقه "الغلبان".

قبل كل ذلك، يسير التحقيق في اتجاهين: الأول يؤكد على وجود مواطن مصري اسمه الدبيش عرايس، وهو هارب من الخدمة العسكرية، ولا يعترف بكل أنظمة الحكومة المصرية، بل هو مخرب لأنه أراد أن يحدث حادثاً كبيراً بهجومه على الطبيب وضربه وسبه بهدف الاستيلاء على المعونة الأمريكية التي ستقدم للمواطنين المصريين والثاني: أنه شخص غير موجود أصلاً. تسير الرواية في اتجاه كتابة المحاضر وإشهاد الشهود، ومن بينهم زوجة الدبيش "صدفة" التي تتابع في قضية التظاهر بالحمل من أجل الحصول على المعونة الأمريكية، وقد تكرر تخصيصها للنساء الحوامل، كنوع من التمويه على غياب زوجها الذي يعتبره الضابط في حالة فرار من السجن، بعد أن قدم للتحقيق بشأن اعتدائه على الطبيب. أما الدبيش الموجود فهو متهم في قضية سياسية خطيرة، وهو في حالة فرار من العدالة. يبقى الدبيش موجوداً أو غير موجود في نظر قاتليه المجهولين، مات أو قُتل، بينما هو حاضر في واقع أكبر من حجم

حضوره في قرية الضهرية، كعامل زراعي، لأنه يحضر في واقع سياسي معاد حقوق الإنسان.

تتأطر الأحداث في الرواية، بهذا الإطار الذي تتولد عنه مجموعة من التفاصيل. لكن ما يشد القارئ إلى الرواية، هو كشفها لتقنية كتابتها، وحيث يتدخل المؤلف الضمني لتوجيه الأحداث وإخبار القارئ الضمني بمساراتها الممكنة، ففي الصفحة ٢٢ من الرواية نقرأ أن المؤلف يسلم القارئ أسلحته، وهو يكشف عن عدم رغبته في تأجيل حكاية مقتل الدبيش لأنه لا يرغب في ادخار هذه المعرفة إلى أن تصبح مفاجأة للقارئ في النهاية. كما نقرأ في ص ١٥٤: اقتربنا من نهاية الرواية. في حين يحضر المؤلف إلى جانب الشخصيات، وهو يلتقي مع "صدفة" زوجة الدبيش، أو وهو يحكي حكايته الخاصة، كما نقرأها في ص ١٦٩: "منطقتنا التي أكتب عنها كل رواياتي، مليئة بجميع تناقضات أيامنا".

رواية واقعية تسخر من الواقع، وفي آن تجرب تفجير الأشكال التقليدية بكشفها لتقنيات كتابتها. وهي بذلك، تعتبر نصاً جريئاً في طريقته الكتابية. ورغم أن الكتاب لا يعلن عن نفسه كرواية، فإن هذا النص يلجأ إلى استخدام أساليب سردية متعددة، تسعى إلى تفجير خطية المحكي وإلى التقاط تفاصيله من مختلف جوانب الحدث المركزي الذي تتمحور حوله الرواية، وهو اختفاء مواطن فلاح فقير يدعي "الدبيش

عرايس"، يسكن قرية الضهرية، خلال الزيارة التي قام بها "نيكسون" لمصر واختراق الموكب للطريق الزراعي.

والرواية تستخدم التسجيل الوثائقي للأحدث، وأسلوب التحقيق البوليسي، خاصة مع إنكار السجلات الرسمية للمواليد والوفيات والزيجات، وجود عامل زراعي يحمل اسم "الدبيش".

تتعرض الرواية لمفهومها الخاص لكتابة الرواية، وقراءتها، وإلى كاتبها الذي هو "يوسف القعيد" كاسم لشخصية ورقية ما دامت توجد داخل الكتاب، وإلى الناقد، مما يضعنا أمام كتابة روائية تتأمل نفسها، وتكشف عن وعيها الخاص بكتابة الرواية.

لا تنوي القيام بدراسة تفصيلية لهذه الرواية، ولكن نريد النظر إليها من زاوية محددة وهي قراءة مفهومها الخاص للروائية، فالنص ينقطع سرديا عبر مجموعة من الأجزاء المعنونة على شكل فصول وكثيرة هي الفصول التي يفتحها السارد بحديثه عن الرواية، والبداية والنهاية، والقراء، والنقاد، الخ... تستدعي الكتابة الروائية في "يحدث في مصر الآن" المسرود له كقارئ ضمني تشركه في فعل الكتابة الذي يقوم به السارد / المؤلف. وإذا كان هذا السارد المؤلف يسمى يوسف القعيد كما نقرأ في بعض الصفحات الرواية، أو كما يسميه الناقد:

"إن رؤيا يوسف القعيد زيفت الواقع المختمر بالثورة... ولأن يوسف القعيد بورجوازي التركيب والتفكير وطفا على سطح الحياة الأدبية

في زمن تمكن فيه اليمين من وسائل النشر والتقييم..." (الرواية ص ١٥٣).

إن هذه التسمية لا تعني المؤلف الحقيقي، والذي أثبت اسمه على غلاف الرواية، ذلك أن كثيراً من التفاصيل الواقعية التخيلة تحيلنا على التعامل مع يوسف القعيد داخل الرواية، باعتباره شخصية روائية، لنبتعد بذلك عن كل قراءة ساذجة تفترض الطابع الحقيقي للأحداث التي يسردها المؤلف وينسبها إلى نفسه.

المؤلف، منذ الصفحات الأولى من الرواية، يلح على إشراك القارئ في خلق الأحداث ونسج تفاصيلها، وافتراض أحداث أخرى ممكنة الوقوع، لا يطالها الحكي:

"بمجرد أن تقع عيناك على أول هذا السطر، وحتى تصل إلى كلمات النهائية في ذيل الصفحة الأخيرة تكون قد قامت بيننا علاقة تدور حول رواية نقوم بخلقها معاً، عما يحدث في مصر الآن. لا أعرف مدى سرعتك في القراءة، ولكن من المؤكد أنه في الوقت الذي تستغرقه قراءة هذه الرواية منك، سيحدث في مصر الأخرى مصر الريف والفلاحين الكثير، يحتاج تدوينه لمجلدات، وحكايته لملايين الأفواه والألسن.

قلت إننا نخلق رواية، ما من رواية إلا ولها بداية ولكنني في الصفحات البيضاء المخصصة للمقدمة أو المفتتح بلغة المجددين من قصاصي زماننا سأبدأ روايتي على الفور.

وبدايتها تقول:

اتصل رئيس مجلس قرية الضهرية تليفونياً بمعاون نقطة بوليس التوفيقية مباشرة متخطياً بذلك عمدة البلد، أبلغه ... " (الرواية ص ٧).

بهذه الطريقة يدشن السارد / المؤلف مشروعه السردي محدداً علاقته بالقارئ الضمني، متسائلاً عن بعض الجوانب من شخصيته: (العلاقة – الاشتراك في خلق الرواية – التساؤل عن سرعة القراءة عند القارئ الضمني، وهذا يعني أن القارئ يشارك في خلق الرواية ويقرأها. إن السارد/ المؤلف هو الذي يعطي هذا الدور المزدوج للقارئ الضمني). كما أن السارد يعلن بداية الرواية منذ "وبدايتها تقول"، وكان الكلام السابق ليس من صلب الرواية. إنها خدعة سردية تستعملها "يحدث في مصر الآن" قصد الإيهام بمشاركة القارئ في خلق الأحداث، والحقيقة أن يتلقاها فقط، كما فجرها السرد، وكما أضاف إلى الشخصيات الروائية الكاتب الضمني، كسارد/ مؤلف، والقارئ الضمني.

وفي المقطع السردي الموالي للمقدمة، نقرأ هذا العنوان: "المؤلف يسلم القارئ أهم أسلحته". مرة أخرى يلح النص على هذه العلاقة بين

المؤلف والقارئ. فبعد أن نقدم السرد من خلال رصد وتصوير مجموعة من الأحداث والتفاصيل، يتوقف كي يراجع هذه العلاقة:

"مقدمة الرواية كانت، بعدها يأتي دور أهم أساليب تجار الرواية في زماننا وهي كثيرة. لكي أضمن شد القارئ إلى روايتي وجره وراء الكلمات حتى تنقطع، فاسه، يجب أن أعتمد على هذه الأدوات. محتفظاً بإحدى المفاجآت المذهلة في ركن لما قبل النهاية. لكني لأسباب كثيرة أعلن تنازلي عن كل أسلحة كتاب الرواية القديمة والحديثة على السواء.

في المقدمة التي لم تكن مثيرة، تركناهم، العامل الزراعي في نقطة البوليس..." (الرواية ص ١٢).

فهنا يخترق السرد طابعه الرسمي وجديته ليصفح عن طريقة المقدمة التي لم تكن مثيرة أو غير عادية، كما يتحدث النص عن رفضه لأساليب كتاب الرواية في التشويق وتسويق القارئ واختزان المفاجأة إلى ما قبل النهاية. ترفض "يحدث في مصر الآن" هذا الأسلوب لأنها تريد أن تكتب سردها الخاص، وأن توظف أدواتها ووسائلها الفنية الخاصة، دون حاجتها إلى اللجوء إلى الأساليب والتقنيات التشويقية المعروفة عند كبار كتاب الرواية أو تجارها على حد تعبير النص. وهكذا تتخذ الرواية موقفاً واضحاً من المقدمات المثيرة والأحداث الختامية المثيرة، لأن ما ينتج عن ذلك هو القراءة الاستهلاكية حيث يصبح وظيفة العمل الروائي هي تحقيق المتعة العابرة، بينما تريد "يحدث في مصر الآن" استدعاء

القارئ المشارك في الأحداث، وهو القارئ الذي يطرح أسئلة القراءة، ويساهم في تركيبة العمل الروائي وتكون أبعاده الدلالية ومعانيه ورموزه الخاصة.

تسخر الرواية من بعض أساليب الرواية بهذا الشكل:

"وكما يكتب كبار الروائيين أقول: إن الصدفة وحدها هي التي صنعت لقائي بزوجة الدبيش. أعيش بعيداً عن قريتي، ذات صباح حضر إلي ثلاثة من شبان البلد..." (الرواية ص ٦٧).

ويستمر الحكي على هذه الطريقة كأن "يحدث في مصر الآن" تستخدم مثل هذه الأساليب لتفجير المحكي وتوليد تفاصيل السرد. نلاحظ أن الرواية تعلن موقف المؤلف من الكتابة الروائية، ومن داخل هذا الموقف تنفجر الأحداث وتتالى وتتابع. وعلى نفس هذا النمط نقرأ:

"اقتربنا من نهاية الرواية. وهكذا نصل إلى كلمة النهاية، التي لم تكن سعيدة أبداً. ولكن ماذا بعد؟ هناك حكاية لم تنته بعد، تمت الفصول قبل الأخيرة على النحو التالي: في الأيام الأخيرة للبحث والتقصي كان السؤال المكتوم هو من قتل الدبيش؟ ... (الرواية ص ١٣٦).

إلا أن الفصل الأخير من الرواية، والمعنون بـ "بعض التساؤلات الساذجة والبريئة من المؤلف بانتمائه إلى قرية الضهرية، التي تعود إليها وهي المنطقة التي يكتب عنها كل رواياته.

ومع إدخال شخصية المؤلف في نسيج الأحداث نلاحظ أنه يسرد قصته من الكتابة ويعبر عن بعض مواقفه ومن النص الذي يسرده: "قررت الكتابة. أن أخرج على مؤامرة الصمت والإسكات التي تدبر إخفاء ما حدث وما يحدث. ورغم تسويد مئات الصفحات وتلطيخها بحبر زماننا الكاذب، اما زلت أشعر بذنب المشاركة في الصمت طوال سنوات مضت. نحن الكتاب الذين نحول جثث المعدمين إلى سيارات وزجاجات ويسكي لا تقول الكثير." (الرواية ص١٥٠).

ومع هذه النظرة التي تضع الكتابة داخل محدوديتها في أن تقول كل شيء، تستعرض موقفها من القارئ.

"هذه الصفحة ستتحول إلى ميدان لعلامات الاستفهام عن بقية الأحداث. المناضلون من القراء سيندمون على أنهم أعطوا كل هذا الوقت للرجعية لكي تنصب لهم فخاخ الكلمات والمواقف. ربما توقف البعض منهم عند منتصف الرواية، رافضاً الانهزامية والتشاؤم الذي ملأ أسطرها" (الرواية ص ١٥٢).

بهذه الوسيلة تحدد الرواية منظورها للقراءة والقارئ انطلاقاً من وعيها بنفسها، بعد أن استدعت القارئ لمشاركة المؤلف في خلق الرواية. كما تعلن الرواية موقفها من الناقد:

"وسيأتي ناقد أدبي، بدد سنوات شبابه في إحباط لا نهاية له. يعمل صباحا موظفا في إحدى المؤسسات التي يصفها بالرجعية. وعندما يأتي

المساء. والليل يخفي حقائق الأشياء. ينقلب بقدرة قادر إلى ياساري يتعاطى الثورية (...) قد يغير رأيه ويقرأ روايتي. إن ترك له عصر الإعلام الذي ينغمس فيه حتى القاع وقتاً للقراءة. سبب هذه القراءة المفاجئة يكون بتكليف من مقدمة برامج حسناء، يتكلم فيه الناقد الهمام عن الرواية نظير أجر سخي، وإن يخل بند الميزانية بالأجر

ترك الأستوديو في منتصف التسجيل، ولأنه لا بد من الاستفادة من كل شيء بأكثر من وجهة سيكتب مقالاً عن الرواية يتساءل فيه: وأين جماهير الفقراء؟ ولماذا أجهضت ثورتهم؟ ... " (الرواية ص ١٥٢ / ١٥٣).

تتحدد طبيعة المفهوم الذي يقدمه السارد / المؤلف كشخصية روائية تتدخل وتشارك في الأحداث من خلال مفهوم الكتابة التي يعتبرها خروجا عن مؤامرة الصمت. إلا أن فعل الكتابة في حد ذاته هو فعل محدود بمدى ما تستطيع الكتابة نفسها قوله أو التعبير عند داخل مساحتها وإمكانياتها المحدودة.

وإلى جانب هذا الموقف من الكتابة، هناك الموقف من القارئ والناقد. فالقارئ يتحدد بكونه مناضلاً، أي رؤية إيديولوجية خاصة، تجعله يقرأ العمل الأدبي والروائي خاصة، انطلاقاً من توجيه خاص يساهم في بلورته وعيه السياسي والإيديولوجي، فيكون العمل إما ثورياً أو انهزامياً ومن ثم فهو يعتبر نفسه قد ضيع وقته القراءة صفحات لا فائدة منها، إذا واجهته الروح الانهزامية في العمل الأدبي، وربما لن يستطيع متابعة

القراءة، ويتوقف عند نصف الكتاب، أما الناقد فتصوغ الرواية موقفها منه على أساس مزدوج الشخصية والموقف، سنشطر بين اليمين واليسار، بين انتهازيته المادية المتجلية في الحصول على أجر مزج بين ضرورة التعبير عن نقد سلطوي يزايد على العمل الأدبي من الخارج: "أين جماهير الفقراء ولماذا أجهضت ثورتهم؟".

لقد عبرت الرواية عن مفهومها الخاص لكيفية تكون الخطاب الروائي، في علاقته مع المتلقي: القارئ والناقد، كإنتاجية سردية متخيلة، تحاور ذاتها من الداخل، ومن خلال كيفية تبنينها كما تحاور ذاتها من الخارج، كإمكانية للقراءة.

الحرب في بر مصر

(الأعمال الروائية، المجلد الخامس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥).

تبدأ الرواية هكذا: "لا أعرف بالتحديد من أين أبدأ الحكاية". وهو سؤال يعبر عن قلق السارد، العمدة، الذي يستعمل ضمير المتكلم، تجاه ما يمكن أن ينتظم من خلاله السرد ويبني خططه وإستراتيجيته.

أصوات سردية تستعمل ضمير المتكلم، هي التي تعبر عن وجهة نظرها في الأحداث، كما تساهم في إضاءتها وتطوير مساراتها كل حسب روايته ودوره في الأحداث. فثمة ست شخصيات، هي: العمدة، المتعهد،

الخفير، الصديق، الضابط، ثم المحقق، وكلها تقدم لنا حوادث الرواية من وجهة نظرها، إنها لا تتوقف عند مجرد الحكي عن الحدث المركزي في الرواية، بل تحكي عن ذواتها وتجاربها الخاصة، مما يوسع من قاعدة المحكي في الرواية.

الحدث المركزي في الرواية، يتعلق باسترجاع العمدة لأرضه التي كان قد حجزها منه الإصلاح الزراعي، وفي ذات الآن، وصول دعوة لابنه الأصغر ليلتحق بالخدمة العسكرية عن هذين الحدثين تتفرع باقي الحوادث الأخرى في الرواية، وهو ما يجعل منها رواية تعالج مرحلة سياسية في حياة مصر، لها أثرها المباشر عل المواطنين وخاصة منهم الفلاحين، كما لها أثرها على الفساد السياسي ممثلاً في العمدة، الذي يبحث بواسطة وسيط الفساد الإداري "المتعهد" عن حل لمشكلة تجنيد ابنه، فيقع الحل غي تجنيد بديل عنه، هو "مصري" ابن "الخفير" المستأجر لثلاثة فدادين هي التي عادت مع باقي الفدادين إلى العمدة. المفارقة أن ابن العمدة فاشل في دراسته، بينما ابن الخفير متفوق في الدراسة، ومع خطط تآمرية تتدخل فيها عدة أطراف يتم تزوير الوثائق ليصبح "مصري" ابن الخفير هو ابن العمدة، ويذهب بدله إلى الخدمة العسكرية، ويستشهد في ساحة القتال، ليصبح في الأمر شخصان: الشهيد صاحب الصورة هو ابن الخفير، ولكنه يحمل اسم ابن العمدة، ومع وصول جثة الشهيد يفضح الضابط الآمر، بعد أن كان "الصديق"، وهو صديق مصري، قد اطلع على الحقيقة.

المدلول السياسي الذي تقدمه الرواية، يتجلى في أن أبناء الفقراء، الفلاحين، هم من يحبون وطنهم ويدافعون عنه حتى الاستشهاد، ولكن فساد النخب السياسية، وتقاعس أبنائها عن الدفاع عن الوطن لا يمنعانها من أن تسرق من الفقراء حقهم في حمل شرف الاستشهاد من أجل الوطن.

الملفت للنظر في الرواية، أنها كتبت بوعي تام بتقنية "وجهة النظر"، التي تقدم من خلالها الشخصيات إضاءات متباينة ومتعددة ومتنوعة للحدث، كما عاشته، أو كما فعلت فيه، فهي شخصيات عوامل، لها وظيفتها في تطور الأحداث وتوجيه مجرى السرد، ولكنها أيضاً، حاملة لوجهة نظر سردية، تجاه الأحداث.

والرواية من خلال بعض شخصياتها تلجأ إلى نوع من الجدل، وتقديم الافتراضات والاحتمالات حل ما يقع، مع قارئ مفترض هو الذي تتم مخاطبته بضمير المخاطب، من قبل الضمير السردي المتكلم، كما أن الشخصيات، وباستعمالها لضمير المتكلم، تلجأ إلى نوع من التداعي الحر، فهي تسترسل في تقديم الأحداث دون رابط منطقي أو تسلسل زمني، وكأنها حالات من التداعي، وحيث تتداخل الأحداث والوقائع والأزمنة والمواقف، كما تتقاطع الحكايات مع بعضها، فتشير إحدى الشخصيات إلى ما سبق أن سردته شخصية أخرى، لتؤكده أو لتختزل من خلاله ما تود أو تسرده، من قبيل ما يقوله "المتعهد": "أعتقد أن العمدة قد حكى لكم نم قبل حكاية فصلي من التدريس وإحالتي على المعاش"

(الرواية ص ٢١٠)، أو من قبيل: "من يكتب لكم هذا الفصل من الرواية مدرس ابتدائي سابق" (الرواية ص ٢١٣)، أو: "أكمل الحكاية خوفاً من تسرب الملل إلى نفوسكم فتنصرفوا عن القراءة وبذلك تصبح الرواية مهددة بالموت" (الرواية ص ٢١٥). أو "أعتقد أن دوري في الرواية قد حان. أبدأ فصلي من هذه اللحظة التي ستظل...". (الرواية ص ٢٣٠).

أغلب الشخصيات في الرواية، تعي دورها كشخصيات ساردة ومشاركة في الأحداث، وهو ما يجعلها تفكر في الكاتب والقارئ، وفي مسار الأحداث وتوزيع الأدوار بين السراد. إنها تقنية روائي تكشف تقنية الكتابة، وقد سبق أن لاحظناها في "يحدث في مصر الآن"، وتكفي الإشارة إلى ذلك اللعب ببداية الرواية أو أنها لم تبدأ بعد: "ولكن الرواية لم تبدأ"، كما يقول الضابط في ص ٢٦ من هذه الرواية، على سبيل المثال.

إنه اشتغال على الكتابة، كما هو اشتغال على الواقع وفضح للواقع.

وجع البعاد

(الأعمال الروائية، المجلد السادس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧).

تتكون الرواية من مجموعة من الفصول، عددها تسعة، وهي: الضحى، نقحة القبالة، هوا العصاري، ساعة المغربية، العشا، أنصاص الليالي، الفجر رزقه واسع، الصباح رباح، الضحى. ونلاحظ أنها جميعا تشير إلى الزمن الذي يتموضع فيه المحكي، كما أنها تبدأ بوقت الضحى وتنهي به، مما يوحي ببنية زمنية دائرية،. لكن ما نلاحظه هو أن هذه الأوقات من اليوم، ،إن كانت هي مركز الأحداث ومدار ما تحياه الشخصيات في يومها هذا الذي يبدأ بالضحى وينتهي بالضحى، فالشخصيات المتعددة في الرواية، توسع من قاعدة المحكي، من حيث تصبح كل شخصية لها حكايتها أو حكاياتها مع حياتها الخاصة ومع الآخرين.

يبقى إذن، أن الحدث الرئيس في الرواية، يحدث في أربع وعشرين ساعة، ابتداء من وصول الغريب إلى عزبة العتقا مع وقت الضحى، وإلى خروجه منها هاربا في ضحى اليوم الموالي.

يبدو ظاهرياً أن أحداث الرواية تقع في أربع وعشرين ساعة تقريباً، وهو الزمن الذي يمكن أن تقع فيه أحداث قصة قصيرة، إن كان للزمن دور هام في تحديد طبيعة الحدث الذي يعبر عنه الجنس السردي:

القصة القصيرة أو الرواية. لكن تفتيت الرواية لهذا الزمن وجعله تحت مجهر الدقائق والثواني يجعل الأحداث تتفتت هي الأخرى، بسبب تعدد الشخصيات التي تعطل تطور الحكاية الأم في الرواية، وتؤجل مسارها، والأمر في الرواية لا يتعلق بلعبة تشويقية للقارئ، وإنما هو حسب اعتقادي رغبة من المؤلف في أن يستحضر كل عالم القرية، بمكوناته المتعددة وبشخصياته التي يكون قد وزع عليها أدواراً، لا في الحكاية الأساس، الحكاية الأم في الرواية، ولكن أيضاً، وفضلاً عن ذلك، بما يسبني عالماً خاصاً بالقرية، ويجعله متميزاً بعيش أناسها ونظرتهم للحياة.

يبدو لهذه القراءة، أن الرواية قامت هذا المنحنى الذي تتميز به كتابة يوسف القعيد الروائية والقصصية، وهو توسيع الحدث الرئيس بحوادث أخرى جانبية، قد تكون عرضية، ولكن وظيفتها في كتابته هي بناء العالم الذي ترغب الكتابة السردية في بنائه.

لهذا يمكن الرجوع إلى الحدث الرئيس في رواية "وجع البعاد"، وحتى نرى كيف أن المؤلف أسير تفاصيل يومية من حياة القرية لابد أن يذكرها، وأي عالم لابد أن يبنيه، وما الحكاية الأساس التي ينطلق منها سوى تعلة لكل ذلك، إنها محرض على الحكي، وفاعل فيه بما يفتحه على كل آفاق الممكن والمحتمل، وما هما سوى واقع القرية ومعيشها وشخصياتها بالتأكيد.

الحدث الرئيس في الرواية، هو أن الغريب، الذي سوف نعرف أن اسمه "أسامة علوان"، يعود من بلد عربي إلى مصر، باحثاً عن "عزبة العتقا"، بكل الطرق التي تؤدي إليها، فهو حامل لخطاب، ظرف مغلق يعرف أن به شريط تسجيل وهو لا يعرف ما يقوله الشريط، كما أنه لم يتلق عيناه مع صاحب الخطاب، ولكنه يحمل رسالة، وهو المتغرب العائد، من متغرب آخر يوجد في شدة ربما كان أهله يستطيعون إخراجه منها. يصل أسامة علوان إلى القرية تحت دهشة واستغراب وفضول أهل القرية، سائلاً عن بيت عبده بركات. يتم استقباله واستضافته تحت تجمع من شخصيات الرواية التي لها فضولها بما يمكن أن يكون قد حمله من هدايا، وما يكون قد جاء به من أموال لعم عبده بركات سوف تغير حياته، لكنه جاء يحمل شريطاً صوتاً، ولما تم فتح الظرف تأكد أن به شريط صوتي، والأمر يحتاج إلى جهاز كاسيت للاستماع إلى ما في الشريط، والجهاز غير موجود في القرية، وبعد مشاورات يتم استقدامه من حسنين الذي طلب ضماناً لسلامة جهازه النادر في القرية، وهو الجاموسة. توضع الجاموسة بين يديه كضمان، ويسلم الجهاز، تسليماً بتسليم، ولكن القرية ليس بها كهرباء ليشتغل الجهاز، فيتم البحث عن البطاريات، ولما تجلس الجماعة أمام آلة التسجيل يضرب عم عبده على الجهاز بيده فيكسره إلى نصفين، وتُدمى يده. لا يسمع أحد صوت المغرب وما ألمحت إليه الرواية من أنه يوجد في شدة. ويهرب أسامة علوان من القرية.

خلاصة شديدة الإيجاز للحكاية الأم في الرواية، ولكن التقاطعات التي تعتريها لا يمكن تلخيصها، فهي تخص تبطيئاً شديداً للزمن الروائي، كما أنها تخص تدخل شخصيات ربما كان لا يعني المؤلف وهو بصدد بناء روايته أنها معنية بالحدث، ولكن لأن حكاياتها هي التي كانت تعنيه.

أنواع كثيرة من تبطيء الزمن، لا بهدف التشويق، ومستويات كثيرة من الأحداث التي تتقاطع مع الحدث الرئيس، لا من أجل تطويره وإضاءته، وكل ذلك إنما يحيل على كتابة روائية تبالغ في التفاصيل التي ربما كانت لا تخدم وحدة البناء، والشخصيات التي تبني العالم ولكنها لا تبني العالم الروائي، ومثالها من الفصل الذي يحمل عنوان: "هوا العصاري" وهو الذي يعرض لست شخصيات هي: هنية، عطية، زيدان، بخاطره، هوانم، وأنور. من بينها أيضًا أن عمدة العتقا قرر إقامة أحد مشروعات الأمن الغذائي وقام بنزع ملكية الأرض التي سيقام عليها المشروع. ومن بينها كذلك، زيارة وزير العدل إلى مصر وحيث الشوارع خالية وكل الحوارات التي تدور داخل السيارة التي يركبها أسامة علون في طريقه إلى عزبة الفتقا، وهي لم توظف في الرواية وظلت مجرد لحظات تفسد تلاحم البناء الروائي، فضلاً عن الحكايات المتعلقة بإمام المسجد وخطيب الجمعة والعيدين، وحكايات متعددة تتعلق بشخصيات يحتاج حصرها وتحديد وظائفها في الحكاية إلى دراسة تفصيلية.

الحكاية الأم في الرواية، لذيذة، ومُعَذِّبة، وساحرة، وكاشفة لتمزق المواطن في حالتيه: الغربة والإقامة، ولكن ثقلاً من التفاصيل

والشخصيات الزائدة يُفسدها، وهو ما يعيدنا إلى طرح السؤال: هل "وجع البعاد" قصة قصيرة أكسبها توسيع عالمها الحكائي وضع رواية؟

القلوب البيضاء

(الأعمال الروائية، المجلد السادس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧)

سيرتان متقاطعتان، لشابة اسمها شهد، وشاب لا تسميه الرواية، وعلاقة غريبة تجمعهما. يتعلقان ببعضهما، لسبب أو لآخر، لكنهما لا يمارسان أية علاقة طبيعية.

يلتقيان مرة في الشهر، في الجمعة الأخير من الشهر العربي، فتأتي شهد من بلدتها إلى مصر لتقضي يوماً مع ذلك الشاب، وهو يسلمها ستين جنيهاً في ذلك اللقاء، مقابل أن تحيا حياة أفضل، ما دام مرتبها لا يكفيها.

شهد، مات والدها وهي صغيرة فتزوجت أمها، ومع وصولها إلى سن البلوغ بدأ زوج أمها يتطلع إلى جسدها، فقررت أمها إرسالها للعيش مع خالتها. انخرطت في سلك التمريض وعنيت في البحر الأحمر ممرضة، ولكن خالتها تأخذها إلى مصر للقاء برجل سوف يساعدها على الانتقال إلى البلدية التي تعيش فيها خالتها مع زوجها. بعد انتقالها تذهب إليه، بطلب من خالتها، لتشكره على ما فعل، فيستبقيها معه ويقترح

عليها أن يلتقيا مرة كل شهر، مقابل ألا تتزوج. لا يطلبها للزواج ولا يسعى للاختلاء بها فتكبر فورات جسدها وحاجته إلى الرجل. تعاني من الحرمان الجنسي وقد بدأ جسدها يفقد نضارته، كما تساقط شعرها فاشترى لها باروكة. وهي لا تعرف حتى اسمه، تسافر إليه وتلتقيه في نفس الموعد من كل شهر فتقضي معه اليوم في الكازينو ويسلمها المبلغ فتعود إلى البلدة.

أما هو، فيعيش وحيداً، ومع قدمه الاصطناعية، تنبش شهد في سيرته فتصلها عدة روايات من بينها أنه أصيب في الحرب، ومن بينها أنه كان متزوجاً خانته امرأة فتخلى عنها وصاحب امرأة متزوجة اكتشفه زوجها معها في الفراش فقتلها وأصابه في رجله التي عُجنت ودفنت في المقبرة على أنها جثة طفل تمزق يعانيه الرجل بصمته، وتمزق آخر تعانيه شهد بسبب رغاب جسدها.

الرواية قصيرة من حيث عدد الصفحات، أو هي قصة طويلة، تعالج هذه المفارقة بين شخصيتين لكل واحد منهما سيرتها الخاصة وعذابها الخاص. وعلى قصرها فهي تتألف من خمسة فصول، هي: وجع التلاقي، رحابة الصمت، برج العشاق، سجن الكلمات، واحتراق القلوب. لكننا لا ندري سر عنوانها: "القلوب البيضاء" فكلا قلبي شهد وحبيب قلبها كما تسميه الرواية مليء بطبقات من الأسى وهيبات الأمل واختزان صور حارقة من الماضي. فهل يعني بياض قلبيهما أنهما لم يسوداه بالعلاقة،

على الرغم من غياب أية طهرانية لدى كل واحد منهما تدعوه إلى بياض القلب؟

مجرد سؤال يتعلق بعنوان الرواية، بينما الأسئلة الجوهرية، تدور كلها حول الذات وحاجاتها وأسئلتها المؤرقة، وكلها تتلخص في سؤال جارح: هل تاريخ الذات المُنشأ عن اليتم والخيانة والعطب الجسدي والنفسي هو ما يصنع مصائرها في اتجاه الفشل والإحباط والتكلس والصمت والفراغ؟ أحسب أن ذلك هو ما تطرحه الرواية.

بلد المحبوب

(الأعمال الروائية، المجلد السادس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧)

في هذه الرواية، تبرز أمام القارئ صورة أخرى من صور الذات الراصدة لمجتمعها وما عرفه من تحولات. عبر عودة البطل المهاجر إلى مصر، وبعد أن قضى عشر سنوات في الغربة، وبدءا من الجمارك في المطار وحيث يوقفه الضابط لساعات لمجرد الاشتباه في صورته، وسائق الطاكسي الذي أقله من المطار إلى بيت والديه، يكتشف التغير في لغة الناس وفي أخلاقياتهم، كما يكتشفه في العادات الغذائية في بيت أبيه، وفي وجه المدينة وما عرفه من انتشار للبوتيكات حلت محل محلات الكوشري، ومن ثم تغير مظهر الشارع كما تغير مظهر البيت.

يلتقي بـ "صديق" له طالما ظل ينتقد المهاجرين في غيابهم وحضورهم، ليدور الحديث حول "المحبوبة" وخيانة كل واحد منهما للآخر، فقد خانها بالهجرة والبعد وخالته هي بالزواج من مهندس للري.

تكتسب الشخصيات والعلاقات بعدا رمزيا في الرواية، وتقوم معادلة موضوعية بين الوطن الذي هو المحبوبة، يتماهى معها ويتشخص فيها وهي أيضاً تحل فيه وتكتسب سماته الطبيعية. فإذا كان البطل قد اكتشف ما يسود في المجلد من رشوة ومحسوبية ودخول القرش من حيث لا يعلم أحد وظهور أبناء حديثي النعمة... فإنه وخلال لقائه بالمحبوبة، يلتقي معها في النيل، لتحضر أسطورة العروس التي تقدم للنيل قرباناً كل عام، فتكون "المحبوبة هي العروس وهي القربان، كرمز لتطهير البلد من الفساد، فقد استعادها النيل إلى ما كانت عليه من صفاء. يصبح هناك محبوب هو النيل، ومحبوبة هي المحبوبة، ولذلك ينتهي البطل إلى القول: "محبوبي هو الذي أخذ مني محبوبتي (الرواية ص ٢١٤).

ويلاحظ أن هذا البعد الرمزي في الرواية، يتدعم من خلال تجريد الشخصيات من هوياتها وأوصافها الحسية وحتى من أسمائها، فهي شخصيات بدون أسماء، فقد، هناك السارد، والصديق والمحبوبة. إن السارد لا يتشخص في مظاهر الحياة اليومية، ومن زيارة رحلة الكشف والاكتشاف في المدينة، إلا لكي يكتشف مظاهر الفساد الاجتماعي والسياسي، بينما تتجرد المحبوبة ويتجرد الصديق، ليصبحا ضميرين أو صوتين في الرواية. كما أن القاهرة نفسها، تتشخص في الرواية، من

خلال الشوارع والقناطر وواجهات المتاجر وحركة السير وأخلاقيات الناس، بينما النيل يتجرد في الرواية، ليغدو أسطورة توجد في واقعها.

كتابة روائية تحمل وعياً بالواقع وبمتغيرات هذا الواقع، كما أنها تقوم على الفضح والتعرية، من خلال عودة المهاجر الذي يصدمه واقع بلده الذي هو "بلد المحبوب". لكن واقعية الرواية تتكسر بحمولاتها الرمزية، وبما تشيده من معان ودلالات.

ست مشاهد أو لوحات، مرقمة، تنتقل بالقراءة من نفس واقعي إلى غور ترميزي للعالم الروائي، وهو انتقال يعني في جسد الرواية تحولها من تملك الواقع إلى تملك أبعاده الرمزية.

خاتمة

تبدو أعمال الروائيين المحللة في هذه الدراسة، شديدة الالتصاق بالمكان، بانية له على نحوها الخاص، جاعلة إياه مفعماً بالكثير من واقعيته وأسطوريته في بعض الأعمال. وفي أعمال أخرى تحضر واقعية المكان متشاكلة مع ملامحه التاريخية والأسطورية. في الحد الواقعي، يحضر المكان الروائي بمعالمه الجغرافية وعلاماته المعروفة ومرجعيته التي تحيلنا على معرفتنا به في الواقع، فهو فضاء يتخلق، ويكتسب معناه ودلالته من الكتابة الروائية نفسها. وفي الحد الآخر، المتشاكل الأبعاد والدلالات، يصبح المكان الروائي تنسيلاً للحظات والأزمنة والتواريخ، وتدفيقاً للأفكار والمواقف التي يوحي بها المكان، وخرقاً لوجوده القائم بما يجعل منه أسطورة مكان.

ويمكن أن نخلص إلى أن هيمنة المكان الروائي على تجارب الروائيين المحللة أعمالهم الكاملة، أو شبه الكاملة، تتمثل في تجربة إلياس خوري في عدم مراوحتها لبيروت، وفي تجربة سلوى بكر في عدم مراوحتها للقاهرة، وفي تجربة واسيني الأعرج، في سكونها في الجزائر، مع انفتاح فضاء الجزائر على فضاءات أخرى، وفي تملك إبراهيم عبد المجيد لإسكندريته، وفي سكن تجربة تركي الحمد في الرياض، وفي ارتياد عالم أحمد إبراهيم الفقيه، وخاصة في روايته "جحور وفئران" إلى عالم الصحراء، وفي إخلاص تجربة يوسف القعيد لفضاء الريف المصري.

وكل ذلك، يعني أن الروائيين قد جعلوا من هذه الأمكنة فضاء آخر للكتابة، يحفل بتشييدها من جديد، روائياً.

بيروت إلياس خوري، التي أخلص لها في جميع أعماله الروائية، تتمثل سيرتها كمدينة، في معمارها الذي يتحول إلى خراب، بسبب الحرب، وفي معاناتها اليومية، وكونها تتشكل من الخراب ومن المعمار، كوضعين يتجاذبانها، كقوتين فاعلتين، وحيث تتغير وتتباين مظاهر العيش في المدينة، وينطبع معيش الشخصيات بطابع القلق تجاه الحرب، التي تبدو وهي تجعل من المعمار خراباً، ومن حياة الناس عبوراً يومياً للمتاريس والخنادق التي يصنعها المتحاربون، كما تجعل أوقات الهدنة من الخراب معماراً جديداً هو الآخر ينتظر أن يتحول إلى خراب. أما إسكندرية إبراهيم عبد المجيد، فهي تبدو مستعادة من تواريخها، "لا أحد ينام فيها"، كأنها قطب من أقطاب العالم، أو مرتع من مراتع الشهوات وتقلبات المزاج وتغيرات الأهواء، أو هي مسكونة بأقباط مسيحيين وعرب مسلمين يتآلفون في التساكن والتعايش ومد جسور التواصل. أما مدينة الرياض في روايات تركي الحمد، فلها وجه آخر، لمدينة لم يألف القارئ العربي أن يلتقي معها في عمل تخييلي روائي، وكذلك الأمر بالنسبة لمدينة الجزائر، التي تحضر في أعمال واسيني الأعرج، وكأنها مدينة لكابوس سياسي مرعب، تحياه الشخصيات بين تفاصيل يوميها وبين معاناتها النفسية للمتابعة والقتل وشبح الإرهاب.

معان تمتح منها أعمال الروائيين، لتشخيصها في فضاءات المدن، ولتنوع أعمال الروائيين، على إخلاصها للفضاء الديني الواحد، وهو ما ينسج بينها من علاقات توحي بأن نصاً أماً منه تفرعت كل أعمال الروائي. والتنويع في تعدد الشخصيات العوامل في أعمال الروائي، وتميزها عن بعضها بما نبينه لها الكتابة الروائية من سمات ومظاهر للمعاناة، وفي توسيع المحكي بتفاصيله التي تختلف من رواية لأخرى، مما يجعل عالم الرواية، في شبه استقلال عن عالم رواية أخرى لنفس الروائي، بينما تصل قراءة مجموع أعمال الروائي إلى ما يتعالق من معان، بين عمل وآخر، وهو ما يستدعي النظر فيما أسميه نصاً أماً، أو رحماً منه تخلقت كل تلك الأعمال. لذلك الترحيب للعوالم، واقتناص الشخصيات في حالاتها المتفردة، وتخصيب الأحداث والتفاصيل، وتناسلات المحكي؛ لذلك كله، نجد أن الروائي لا يكتب رواية واحدة، لأن عالم الرواية لا يتم القبض عليه من خلال عمل واحد، ما دامت تجلياته في الواقع والتخييل تَمُدُّ الكتابة الروائية بمواد المحكي وبالتنويعات الممكنة التي يتجلى من خلالها الواقع وهو يتجدد، حتى وإن كانت بعض لحظاته تتقاطع مع لحظات أخرى سبق وأن وجدت في عمل روائي لنفس الكاتب.

وثمة ملاحظة أخرى تبدو من الأهمية بمكان، وهي التي لا يمكن الكشف عنها إلا من خلال متابعة أعمال الروائي الواحد، بما هي جمهرة من النصوص، تندرج في التكون. تعني هذه الملاحظة، أن بعض الروائيين الذين ندرس مجموع أعمالهم في الكتاب، قد كتبوا أعمالاً أولى تميزت

بقصر النفس وتكثيف الأحداث والميل إلى التجريد، وهي أعمال كانت قد شكلت القذفة الأولى في رحم الكتابة، ثم تلتها أعمال أخرى أكثر توسعاً لعالم الرواية، وترحيباً للوقائع والتوقعات، ومداً لأفقها التخييلي بالمحكيات والتفاصيل. وفي إطار هذه الملاحظة، يكون الروائي اللبناني إلياس خوري قد دشن مشروعه الروائي بروايتين قصيرتين، بالغتي التكثيف، هم: "عن علاقات الدائرة" و "أبواب المدينة"، ثم تأتي في سياق التجربة الروائية أعمال أخرى مطولة، حافلة بالتفاصيل والشخصيات، متعددة الأبنية، من قبيل" "يالو " و "باب الشمس". وهو نفسه ما حدث في تجربة الروائي الجزائري واسيني الأعرج، التي انطلقت بأعمال رواية تميل إلى القصر، منها: "أحلام مريم الوديعة" و "وقع الأحذية الخشنة"، لتعقبها أعمال أخرى شديد التراكب في الأبنية، ك "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" و "المخطوطة الشرقية". نجد ذلك أيضاً، في تجربة الروائية المصرية سلوى بكر، والتي ابتدأت بروايتيها "أرانب" و "وصف البلبل"، لتصل إلى روايتها الزاخرتين: "البشموري" و "كوكو سودان كاباشي". يعني ذلك، أن الأعمال المتقدمة لهؤلاء الروائيين، ما كان يمكن أن توجد، لولا تلك الأعمال السابقة عليها، المرهصة بما يمكن أن تصل إليه التجربة من مدى في التوسيع والترحيب وتشخيص العوالم وبناء الفضاءات وتوسيم الشخصيات.

ملاحظة ثالثة، تتعلق ببناء الأشكال، والتنويع في الأبنية ومستويات التخييل، وتذويت الوقائع والأحداث، والاحتفاء بأبطال جماعيين يمارس الروائي من خلالهم ديمقراطية الشخصيات، وتلوينات السرد وتقطيعه

ومشهديته... كلها مظاهر تدل على التصنيع الروائي وتحدث الخطاب. وحتى وإن كان ذلك لا يتعلق بجميع الروايات المحللة، فإن أغلبها قد اختار الاشتغال على الكتابة باعتبارها هي ما يستدعي المواد الحكائية والشخصيات وأنساق البناء.

ملاحظة رابعة، هي التي قادتنا إلى قراءة تجليات الواقع العربي في أعمال روائية كتبها سبعة روائيين من مصر والجزائر ولبنان وليبيا والسعودية، وحيث حضرت صور متلاحقة عن المجتمع العربي، تعني معيشه وتحولاته، كما تعني ذاكرته ولحظات الغليان التي عاشها بسبب ما تعاقب عليه من حروب وأنظمة بعيدة عن الديمقراطية، والروايات بما تقدمه من تلاحق لهذه الصور، تجسد نوعاً من التأريخ الحي لنوابض المجتمع العربي وخلجات أفراده ومعاناتهم اليومية، وأحلامهم وطموحاتهم. فانشغال القراءة في هذا الكتاب، بالملامح التشكيلية للخطاب الروائي، لم يُنسها أن تنظر إلى حضور اللحظة المجتمعية، وامتداداتها في الذاكرة وفي التاريخ، كما شخصتها أعمال الروائيين، في لبوس الكتابة الروائية، وعبر اللغة والتخييل.

من غير شك، فإن هذا الكم الروائي اللافت للنظر، الذي أنجزه بعض الروائيين العرب، وهذه الجهود الروائية المضنية، تعبر عن حمولة اجتماعية لها دلالتها الكبرى، كما تعبر عن تصويغ روائي جمالي لعوالم الكتابة.

الفهرس

مدخل..٥
الذات ومجتمع الذات في روايات واسيني الأعرج ١١
الكتابة بالحرب في روايات إلياس خوري ٥٣
العالم الروائي في روايات أحمد إبراهيم الفقيه.......... ٩٥
الواقعية السحرية في روايات إبراهيم عبد المجيد ١٠٧
مدراج المحكي في روايات سلوى بكر ١٦٦
خرائط المكان في روايات تركي الحمد.................١٨٠
تجليات فضاء الريف في روايات يوسف القعيد ١٩١
خاتمة...٢٢٧